Linda Bulik

Comunicação e Teatro

ARTE A CIÊNCIA
Villipress

Comunicação e Teatro

...Como um novelo do qual se puxa um fio por uma de suas pontas, entrei no labirinto da criação teatral, onde em cada corredor se desenrola um ato do drama. A idéia é que o leitor possa acompanhá-lo na ordem que mais corresponder ao seu desejo.

O objeto de estudo constitui-se como um poliedro de várias facetas; a cada um de organizar sua própria leitura. Uma possibilidade é de seguir o texto como os atos de uma peça, do início ao fim. Outra escolha, deixada ao leitor, apresenta-se como o jogo da amarelinha: pode-se ler saltando do prólogo ao segundo ato e deste ao epílogo ou vice-versa. Há uma terceira possibilidade: a de ler cada ato como uma peça independente ou ainda se limitar ao primeiro ato. O leitor, particularmente aflito, apressado ou estressado, pode se contentar em ler o prólogo entre duas estações de metrô ou dois pontos de ônibus.

Meu objetivo é o de explorar as possibilidades de um terceiro teatro considerado como texto semiótico enquanto objeto de comunicação e enquanto objeto de significação. A hipótese inicial sugere que a antropologia teatral, em particular o Odin Teatret, poderia oferecer alguns subsídios para elaborar o conceito de comunicação ritual e de comunicação intercultural. Além do mais, a riqueza, a variedade e a complexidade semiológica da arte do espetáculo permitem afirmar que o teatro pode ser a pedra de toque para se construir uma nova teoria da comunicação. Trata-se, pois, de Estudo da Comunicação, que se destina aos pesquisadores e estudantes dessa área, assim como das Artes Cênicas, Semiótica, Estética, Antropologia Cultural e também ao leitor que se interesse pelas interfaces da comunicação e da cultura.

ARTE & CIÊNCIA
Villipress

Estudos da Comunicação 1

ISBN 85-7473-062-9
9788574730622

A obra de Linda Bulik, que inaugura a Coleção Estudos da Comunicação da Editora *Arte & Ciência*, aborda o teatro como mídia e vai buscar na comunicação teatral os elementos indispensáveis a uma teoria da troca intercultural. A pergunta-chave é se o funcionamento teatral poderia engendrar uma teoria que fosse capaz de dar conta do aspecto ritual da comunicação. A autora busca, de múltiplas maneiras, no decorrer do livro, observar a comunicação do homem em situação de representação. Elege a antropologia teatral como quadro teórico e o método de observação participante do Odin Teatret como metodologia de pesquisa. É a própria visão da comunicação que Bulik trabalha. Rompe a concepção transmissiva, que marca a grande maioria das pesquisas comunicacionais de origem americana e até mesmo européia. Na leitura dos vários ensaios, que compõem *Comunicação e Teatro*, o leitor sente que uma mudança de eixo está sendo operada no sentido de uma concepção ritual que leva em conta o cruzamento de culturas.

Foto: Luiz Mario T. Piotto Jr.

Sobre a Autora:

Linda Bulik é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de Paris (Sorbonne) com a tese *As Doutrinas da Informação no Mundo de Hoje*, publicada pela Loyola. Tem Pós-Doutorado em Comunicação, pela Universidade de Paris VIII, com a pesquisa *A Comunicação do Homem em Situação de Representação (Por uma Semiótica do Odin Teatret)* realizada na Dinamarca e que a Editora *Arte & Ciência* publica agora.

Jornalista profissional, a autora interessa-se pela exploração da zona de interseção entre a comunicação e a arte primeiro no jornalismo escrevendo crítica de arte, nos anos 70 e 80, *na Folha de Londrina*, e depois na vida acadêmica, como professora titular da *UEL*, nos anos 80 e 90, de Semiótica e Estética da Comunicação. Sua pesquisa atual, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília, contempla a interface entre estética e mídia impressa e televisiva.

Para saber mais, o leitor poderá cosultar a *home-page* da autora, que é paranaense e mora em Londrina: http://www.sercomtel.com/bulik

LINDA BULIK

COMUNICAÇÃO E TEATRO

POR UMA SEMIÓTICA
DO ODIN TEATRET

LINDA BULIK

COMUNICAÇÃO E TEATRO

POR UMA SEMIÓTICA
DO ODIN TEATRET

ARTE
CIÊNCIA
Villipress

São Paulo - 2001

©2001 by Editora Arte & Ciência

Direção Geral
Henrique Villibor Flory
Editor e Projeto Gráfico
Karel Langermans
Editoração Eletrônica
Rodrigo Silva Rojas
Capa
Karel Langermans

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Acácio José Santa Rosa, CRB-8/157)

Bulik, Linda
B933c Comunicação e teatro: por uma semiótica do Odin Teatret/ Linda Bulik.
-- São Paulo: Arte & Ciência, 2001.
188 p.; 21 cm

Bibliografia

ISBN 85-7473-062-9

1. Teatro (Semiótica) 2. Arte dramática - Linguagem e representação. 3. Teatro antropológico. 4. Semiologia do espetáculo teatral - Comunicação intercultural. 5. Odin Teatret (Holstebro, Dinamarca) - Formação de atores. 6. Barba Eugenio - Apreciação crítica. I. Título

CDD - 792.028

Índice para catálogo sistemático

1. Arte dramática: Teatro 792.028
2. Teatro: Linguagem e comunicação: Belas Artes 792.0258
3. Teatro: Semiótica: Belas Artes 792.028
4. Semiologia: Espetáculos teatral: Artes Cênicas 792.028

ARTE CIÊNCIA

Villipress

Rua Treze de Maio, 71 – Bela Vista
São Paulo – SP - CEP 01327-000
Tel/fax: (011) 257-5871
Na internet: **http://www.arteciencia.com.br**

Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt:
sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus
spectator
existiti, larvatus prodeo.
René Descartes

"Je m'avance masqué."
Divisa de Roland Barthes

"La seule réalité dont puisse rendre compte le théâtre, c'est de la
réalité du théâtre."

AGRADECIMENTOS

A autora agradece a todos aqueles que, direta ou indiretamente, tornaram possível a realização desta pesquisa e em particular

À Orgone-Londrina, onde tudo começou,

A Ana Maria Goes, *for en-ergein to enter into work*,

A Olympio (e Raquel) Pinheiro pelas primeiras sementes,

A Lélia Ferreira por todos os cuidados com o campo...

A Eugenio Barba, que aceitou o desafio, e abriu-me as portas de seu teatro,

A Jacques Poulain pela aceitação do projeto, abrindo-me as portas da Universidade de Paris VIII,

Ao CNPq sem cuja subvenção não teria sido possível executar o projeto,

Ao Departamento de Comunicação-UEL pelos apoios recebidos,

À Universidade Estadual de Londrina pela licença Pós-Doc em tempo integral,

A Maria Lúcia Diniz pela afirmação recebida em momentos cruciais,

A Solange e Martin Petry, Hind e Constantin Kontogiannis, Michèle Hofnung e Georges Weill pelo apoio em Paris,

A Julia Varley pelas excelentes indicações,

A Leo Sykes pelos *trainings*, no Odin Teatret,

A Rina Skeel pelo apoio em Holstebro (Dinamarca) e, em particular, no Nordisk Teaterlaboratorium, onde encontrei terreno fértil à criação, à reflexão e à pesquisa,

A toda a equipe do Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium – por todo o processo vivenciado na comunidade...

A ISTA, International School of Theatre Anthropology, pela descoberta e vivência da antropologia teatral,

A Maria Antonia da Fonseca e Rosa Maria Brunealti pelo suporte em Londrina, A Isabel Quintano cujas boas sugestões analíticas e apoio logístico, na França, permitiram-me concluir a pesquisa,

A Fernanda Jiran, mais que bastante procuradora, uma amiga solidária,

A Ana Muniz pelos grafismos intercalando os capítulos,

A Charla Aparecida Gomes Esteves pelo auxílio na revisão das provas,

À Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL, que gentilmente cedeu as fotos do FILO para este livro, muito especialmente a Maria Fernanda Coelho e Paulo Braz.

SUMÁRIO

PRÓLOGO

em busca do castelo de Holstebro.. 15

PRIMEIRO ATO

uma visão ritual da comunicação.. 25

SEGUNDO ATO

a construção semiótica..67

TERCEIRO ATO

barba e a interculturalidade..117

QUARTO ATO

práxis da troca intercultural..131

EPÍLOGO

teoria da troca intercultural..139

CENOGRAFIA..143

BIBLIOGRAFIA..171

PRÓLOGO

Foto de Flora Bemporad: Arquivo FILO

Julia Varley contracena com Mr. Peanut, a personagem "Morte", em O Castelo de Holstebro

EM BUSCA DO CASTELO DE HOLSTEBRO

No dia 17 de fevereiro de 1992, desembarquei pela primeira vez em solo dinamarquês. Enquanto aguardava a chegada de minha bagagem, o tempo, como se de súbito houvesse suspendido seu vôo, ainda hoje remete-me a uma dessas imagens de cinema das quais se eliminara o som.

QARUP era então para mim um aeroporto perdido no silêncio e na *juteland* coberta de neve de onde eu iria tomar um táxi para Holstebro, situada a cerca de 40 quilômetros. Era de cortar o fôlego! O caminho correspondia tão exatamente ao que imaginara que por alguns instantes tive a impressão de ser Holstebro uma criação de meu espírito tal a semelhança entre o real e o imaginário, entre figurante e figurado. No automóvel rodando, na paisagem de neve, o silêncio era tão profundo que eu podia ouvir meus pensamentos – estes me pareceram então aquele fantasma de Oscar Wilde, que não assustava ninguém e não fazia mais que ranger o assoalho da memória. Súbito, o táxi parou. Diante de mim, ergueu-se a porta do Odin Teatret, sobre um tapete de musse branca, num sítio entre o rural e o urbano.

O seminário já havia começado e, durante todos os dias que se seguiram, a disciplina fora sempre uma marca registrada: os trabalhos começavam invariavelmente às nove horas da manhã e acabavam às dez horas da noite. As manhãs eram dedicadas ao ateliê prático com Julia Varley; as tardes se passavam em meio às conferências e às sessões de vídeo; as noites às *performances* e filmes. A língua oficial era o inglês, mas como cada participante vinha de um país diferente, resulta que nenhuma língua chegava a se impor. Signo do transculturalismo reinante, eu, por exemplo, falava francês com Julia, e éramos interrompidas em italiano por Rosalba e então Julia continuava a conversação em inglês... Leo – a inglesa – tentava me falar alguma coisa em espanhol e eu lhe respondia em inglês. Louis me dizia que ele me falaria numa língua ainda mais próxima do português que o espanhol e me fez um discurso em catalão. Uma Babel! E todo mundo alcançava a comunicação. *The precision creates the meaning*. Os objetos têm sua própria semioticidade. E as imagens dizem muito. Nesse nível, o código é senão dispensável pelo menos substituível. E além de tudo – como dizia Taviani – a comunicação depende também do nosso receptor. Breve, a comunicação resulta de uma relação *eufórica*[1] ; o comunicado não é o que um diz, mas o que de fato o outro recebeu; e é tanto mais eficiente quando os significados em jogo implicam valores *eufóricos*.

O treinamento do ator era o tema da jornada de 17 de fevereiro: O treinamento físico do Odin, com comentário de Eugenio Barba, mostra a evolução da habilidade adquirida em comum até a individualização dos exercícios do ator.

Nesse mesmo dia, a noite fora consagrada a uma das peças de Eugenio Barba – **O Castelo de Holstebro** – em que a atriz inglesa Julia Varley interpreta uma personagem inspirada de Hamlet – "com barba e bigode, chamam-na de homem; com cabelos longos e seios, chamam-na de mulher; mas a alma que se encontra no meio não é nem homem nem mulher – tal qual uma mãe poderia narrar à sua filha de quatro anos".

No dia seguinte – **Judith** –, baseada no texto original de *Judite*, livro deuterocanônico do Antigo Testamento – com a atriz italiana Roberta Carreri e direção de Eugenio Barba. "Judith, irmã e contemporânea de Antígone, já atrás dos muros da cidade, que os homens imaginam em segurança, desaparece na noite. Ela atravessa a História e ela nos chega com a cabeça decapitada de um homem em suas mãos. Seu olhar nos observa a partir dos quadros de Botticeli e de Regnault, de Rafael e Rubens, de Cranach e de Klimt: sensual e *naïve*, decidida e pasma. Ao lado ouvimos as melodias dos oratórios de Scarlatti e Vivaldi, óperas que de Cimarosa a Honegger, da Rússia à Espanha exaltam sua ação".

O teatro eurasiano de Eugenio Barba reflete a dramaturgia numa dimensão inter e transcultural onde a arte dramática ocidental vai ao encontro da oriental e vice-versa. Constata-se aí a presença ou mesmo a apropriação do drama indiano Kathakali, do Nô e do Kabuki japonês, da ópera de Pequim, das danças e transes balineses.

Naquele dia, para o qual havia sido proposta uma longa jornada de trabalho, Nando Taviani começa narrando uma bela metáfora do teatro – a **História da Filha do Imperador**. E, naturalmente, era o imperador da China. E ela? Era uma princesa tão delicada, tão frágil, que parecia feita de luz e de música... Quando menstruou pela primeira vez, o soberano decidiu que era chegada a hora de arranjar-lhe um casamento. Entretanto, seus conselheiros argumentaram que não poderia ser com qualquer príncipe, dada a natureza extremamente delicada da princesa.

O imperador fez vir o oráculo e este declarou que a pessoa cosmicamente designada era alguém cujo rosto devia ser dourado. E a guarda imperial foi encarregada de procurar um tal homem. E ela o encontrou. Seu rosto parecia de ouro e tinha o brilho do sol.

As núpcias foram realizadas, e o casal foi feliz por muitos e muitos anos até a morte do príncipe. Durante as cerimônias fúnebres, os súditos encarregados da preparação do corpo, descobriram – consternados – que o príncipe usava, colada à pele do rosto, uma fina máscara sobre a qual era aplicada uma fina camada de pó de ouro – tão fina que o conjunto parecia se integrar e se confundir com as próprias faces. Foi uma decepção geral. Porém, nem bem haviam se recuperado do espanto coletivo, imediatamente decidiram retirar a máscara cuidadosamente e... surpresa maior ainda... descobriram que as bochechas continham uma pigmentação dourada em tudo semelhante (talvez a mesma) àquela da máscara. E aqui acaba a história.

---

[1] A euforia estabelece a relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos representados. Euforia vs. disforia, categoria que determina as categorias semânticas.

O lado cínico, que habita em cada um de nós, chama esse homem de trapaceiro o qual, por força do hábito de representar, acaba assimilando seu papel e, na verdade, vivendo sua máscara. O lado místico, que em cada indivíduo lança sua âncora, prefere considerar que se tratava de um sujeito puro, cuja máscara só fazia refletir a sua luz interior.

Ironia à parte, esta narrativa realça a dimensão da pontuação semântica na representação da realidade, ou seja, do ponto de vista. A realidade se constrói e desconstrói em função da atenção que dirigimos às coisas e dos modos de olhar o real. Por outro lado, esta fábula ilustra sobretudo a dimensão dialética do teatro. Talvez aí se encontre uma resposta. O teatro parece oferecer uma saída.... E não é um acaso se a arte dramática resplandece durante os períodos de crise. A dramaturgia parece ser dotada de uma força revolucionária e transformadora desde Sófocles e Eurípides. Questão crucial, pois, no alvorecer deste novo milênio, é saber para onde estamos dirigindo nosso olhar.

No dia 19 de fevereiro, o seminário prosseguia com Julia Varley e a cultura do olhar através dos vídeos **As evening in the Peking Opera, Invitation to Kabuki e Bali-Midday Sun**. A proposta era de fato um mergulho na teatralidade oriental. À tarde fora consagrada à conferência de Eugenio Barba sobre **A Antropologia Teatral**.

E, à noite desse mesmo dia, Roberta Carreri apresentou **Traces in the snow** – uma biografia artística do ator – *performance* de uma hora e quarenta e cinco minutos. Cada *performance* conta uma história. As personagens pertencentes ao mundo da ficção tornam-se realidade à qual o espectador crê graças à técnica do ator. Em **Traces in the snow** é a própria técnica que se torna a protagonista. A atriz mantém um diálogo com os segredos, que precedem e acompanham a construção de uma personagem e a criação de uma *performance* –, e nesse processo ela expõe seus múltiplos segredos. A tensão, que é uma característica do drama, está também presente nessa *performance*/demonstração de trabalho, devido à confrontação entre as duas formas de comportamento da atriz: quotidiana e cênica.

A jornada de 20 de fevereiro fora dedicada à voz e ao *training* vocal. Após uma entrevista com Roberta Carreri sobre *Judith* e *Traces in the snow*, no decorrer da qual ela desenvolveu o tema de sua técnica teatral, foi exibido **Voice Training e Millionnen**.

Vocal training at Odin Teatret focaliza a utilização do texto como ação vocal. Encerra um trabalho com vários centros ressonadores do corpo, exercícios que incluem a voz como uma extensão do corpo, e improvisações vocais baseadas num fluxo pessoal de associações. Já **Millionen** é a narrativa das viagens e aventuras do Odin Teatret na Ásia, América do Sul e Europa filtrada pelas próprias experiências dos atores. À noite foi a vez de Julia Varley com a *performance* **The echo of silence**. Ela mostrou um trabalho vocal onde o texto teatral parecia música, luz, energia...

O dia 21 de fevereiro fora consagrado à improvisação e ao trabalho de rua (*street work),* a um encontro com o ator Torgeir Wethal sobre a improvisação, e aos vídeos **In search of theatre e Theatre meets ritual**. Teatro como troca. Entre maio e outubro de 1974, o Odin Teatret apresenta-se em Carpignano, no sul da Itália, uma comunidade isolada, sem nenhuma experiência de teatro. Quando os habitantes da aldeia perguntaram quem eram eles, os atores responderam com *trainings* e *performances* ao ar livre, e pediram aos aldeões que lhes apresentassem em troca suas danças e canções tradicionais. O filme mostra a evolução dessa troca de performances entre o Odin e o povo da região de Carpignano.

Theatre meets ritual: Em maio e junho de 1976, o Odin Teatret encontra-se em turnê pela Venezuela. Esse filme mostra trocas em Kuriepe, um vilarejo negro venezuelano, e entre os Yanomani, tribo indígena do Alto Orinoco, na Amazônia. Contém fragmentos do **Book of Danses** *e* **Come! And the Day Will Be** *ours* pelo Odin, além de danças yanomani e as ordens do xamã de sua lenda tribal sobre a tartaruga que matou o jaguar.

À noite, o filme **On the Two Banks of the River**, introduzido por uma conferência de Torgeir Wethal. Em 1978, o Odin Teatret viajou pelo Peru e viu-se confrontado desde sua chegada ao estado de lei marcial que proibia todas as formas de agrupamento público. O filme, que mostra como o Odin Teatret conseguiu representar e entrar em contacto com o povo a despeito das condições restritivas, é essencialmente sobre a tragédia da insubordinação através do teatro. Vemos o Odin Teatret ensaiando num bairro pobre, fazendo exibições em vilarejos indígenas, representando uma peça numa prisão de Ayacucho e tomando parte em várias trocas.

O dia 22 de fevereiro fora consagrado à reflexão sobre arte da representação e também às *performances*. Nesse dia, foi apresentado **O Evangelho segundo Oxyrhincus**: uma versão cinematográfica da peça **Oxyrhincus Evangeliet**, de 1985. A história de Antígone e de um judeu que é esperado como o Messias numa sociedade que já encontrou seu Messias. O texto é cantado e falado em copta[2].

O Odin Teatret justifica o nome, que escolheu para si, porque como assinala SAUREL (1974:1695):

---

[2] O egípcio antigo, língua camito-semítica escrita, do séc. III em diante, com caracteres gregos, e que hoje é usado apenas como língua litúrgica.

Odin é o deus escandinavo das tempestades noturnas, o chefe dessa "armada furiosa", que habita em cada um de nós e de quem é bom trazer à luz do dia as pulsões tenebrosas, se não quisermos que um dia acabada a revolução esta se feche como uma armadilha sobre aqueles que lutaram por ela.

O seminário era o início de uma longa convivência com o Odin Teatret e o ponto de partida de uma pesquisa de pós-doutorado, financiada pelo CNPq, que basicamente interrogava o processo de criação de sentido com o objetivo de estudar a comunicação do homem em situação de representação. Para tanto, achei necessário, a exemplo do antropólogo, que vivencia a comunidade estudada, utilizar o método etnográfico da observação participante e entrar plenamente no objeto de estudo. Breve, vivi durante um certo tempo a experiência da antropologia teatral e aquela de criar uma *performance* no Odin Teatret, que constituiu o *corpus* deste trabalho, de abordagem semiótica.

A partir desse *corpus*, como um novelo do qual se puxa um fio por uma de suas pontas, entrei no labirinto da criação teatral, onde em cada corredor se desenrola um ato do drama. A idéia é que o leitor possa acompanhá-lo na ordem que mais corresponder ao seu desejo.

O objeto de estudo constituindo-se tal qual um poliedro de várias facetas, a cada um de organizar sua própria leitura. Uma possibilidade é de seguir o texto como os atos de uma peça, do início ao fim. Uma outra escolha, deixada ao leitor, apresenta-se como o jogo da amarelinha: pode-se ler saltando do prólogo ao segundo ato e deste ao epílogo ou vice-versa. Há uma terceira possibilidade: a de ler cada ato como uma peça independente ou ainda se limitar ao primeiro ato. O leitor particularmente aflito ou apressado ou estressado pode se contentar com ler o prólogo entre duas estações de metrô ou dois pontos de ônibus.

Meu objetivo é então o de explorar as possibilidades de um terceiro teatro considerado como texto semiótico enquanto objeto de comunicação e enquanto objeto de significação. A hipótese inicial sugere que a antropologia teatral – em particular o Odin Teatret – poderia oferecer alguns subsídios para elaborar o conceito de comunicação ritual e de comunicação intercultural. Além do mais, a riqueza, a variedade e a complexidade semiológica da arte do espetáculo permitem afirmar que o teatro pode ser a pedra de toque para a elaboração de uma nova teoria da comunicação. Trata-se, pois, aqui, de um estudo de Comunicação.

Esta teoria explora os domínios de dois sujeitos: o do locutor e o do alocutário. Ao mencionar o outro em minúscula estarei me referindo a uma pessoa; ao aludir ao Outro em maiúscula estarei remetendo à noção lacaniana de *surmoi*. E isto porque a constituição do Outro é indispensável para a comunicação com o outro.

Resta dizer que esta pesquisa revela-se uma dupla viagem: no espaço e no espírito. Ela desvenda o sujeito em processo de significância, capaz de criação de sentido e de comunicação. Trata-se do "eu" produtor de significância que a cada noite vira "ele" – o sujeito do enunciado. Nossa observação recai mais sobre o "eu" criador que sobre o "ele" da personagem tornada signo.

Linda Bulik
Paris, dezembro de 1994.
Londrina, janeiro de 2001.

PRIMEIRO ATO

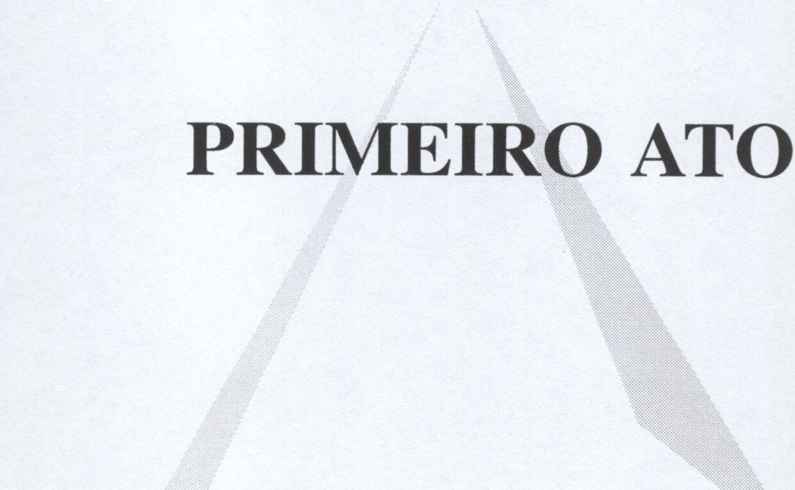


Foto de Jan Rüsz: Arquivo FILO

Uma cena de Mythos, com Roberta Caneri.

UMA VISÃO RITUAL DA COMUNICAÇÃO

A partir dessas visões, começamos a ver se desenhar a base de nossa hipótese de início, ou seja, a antropologia teatral como quadro teórico da comunicação no qual se vê desenvolver uma concepção ritual da comunicação.

Até o presente os pesquisadores interrogavam o teatro enquanto meio ou não de comunicação. Para nós, as evidências por si só já dirimiram esta questão. Nossa démarche é diferente. Reconhecido o estatuto comunicativo do teatro, como este poderia servir de base a uma teoria da comunicação? Nosso enfoque inverte, por conseguinte, o eixo das abordagens científicas até então, que consistiam em um discurso sobre o teatro: discurso histórico, sociológico, informacional, semiológico, biocomportamental, psicológico. Para nós, trata-se de iluminar o engendramento pelo teatro da comunicação como troca.

Porém, torna-se ainda necessário distinguir nossa concepção ritual de comunicação daquela outra cujo modelo culturalista, de corte antropológico, de origem anglo-americana, batiza de "*ritual view of communication*", em que a comunicação é associada à divulgação, participação, associação, companhia, possessão de uma fé comum... Definição que explora a antiga identidade e as raízes comuns dos termos de conotação cristã tais como em comum, comunhão, comunidade e comunicação.

Essa visão ritual da comunicação deriva, além do mais, de uma visão religiosa que a associa à comunhão e que diminui o papel do sermão, da instrução e da administração clerical com o objetivo de reforçar o papel do padre, do coro e da cerimônia. Não se trata aqui de manifestação de comunicação na transmissão de informação; o que se busca é a construção e a conservação de um significado cultural. Comunicação torna-se então um processo simbólico pelo qual a realidade é produzida, mantida, recuperada e transformada. Comunicação é produção simbólica da realidade.

Nessa perspetiva, segundo James W. Carey ("A Cultural Approach to Communication"), o conceito de comunicação como ritual não é dirigido para a extensão das mensagens no espaço, mas à conservação da sociedade no tempo; não ao ato de passar a informação, mas à representação de crenças partilhadas.

Sem ter a pretensão de ignorar estas fontes, nossa visão ritual da comunicação apresenta-se, como se verá, como uma visão profana, que, entretanto, encontra suas origens nos mistérios do sagrado.

Para nós, não se trata também de se perguntar se as teorias da comunicação dão conta ou não do funcionamento teatral, mas antes de tudo se o funcionamento teatral poderia engendrar uma teoria da comunicação, que fosse capaz de dar conta da visão ritual da comunicação.

Pensamos que é indispensável elaborar um quadro teórico de onde possa jorrar este novo paradigma, no sentido etimológico da palavra grega (*para* = ao lado; *deigma* = o que se mostra), logo o que se mostra ao lado ou então o que se representa ao lado. Mas ainda assim é necessário acrescentar que a dificuldade encontra-se justamente do lado das escolhas no eixo de seleção.

Numerosos estudos semiológicos consagrados ao teatro inscrevem-se na tradição saída dos estudos literários. Seu interesse se volta quase que exclusivamente para o texto dramático como objeto de análise. Utilizam os métodos oriundos da lingüística, da poética e da nova retórica.

Outros há que investigam as peças, mas permanecem centrados nas análises de resultado e não do processo da criação. Utilizam os métodos da semiologia e da semiótica teatral, porém o seu enfoque é o texto cênico acabado, que é dado a ver nos palcos. Essa semiótica não flagra o próprio instante do engendramento, que se dá por ocasião da montagem do espetáculo, não acompanha o seu processo.

Abordar o objeto teatro requer o uso do método da observação participante dos ensaios e experimentar mesmo o engendramento da representação. Isto supõe adentrar o processo de significância do ator e de tudo o que fazem as vozes e os corpos sobre o palco no ambiente cenográfico, sonoro e luminoso, que os circunda, e isto em termos de produção de sentido no momento mesmo em que este vem à lume.

Antes de prosseguir nossa busca, sem dúvida convém relatar o estágio atual das pesquisas.

QUADRO TEÓRICO

Alguns discursos explícitos sobre o teatro foram reportados por Émile Noël, em sua tese de doutorado, que leva o título **Théâtre et Communication,** defendida em 1985. O objetivo de Émile Noël é evidentemente a "aparente inserção [do teatro] no sistema midiático contemporâneo comparando-o aos outros meios de comunicação"; essa tese trata, além do mais, dos discursos sobre o teatro, numa abordagem transdisciplinar deste como objeto de comunicação, chegando-se à elaboração de um quadro teórico, que situa o teatro como mídia.

O trabalho de Noël consiste em tentar identificar os componentes específicos da mensagem e do canal na comunicação teatral. E é nos discursos já produzidos sobre o teatro que ele observa se tais especificidades transparecem. Dentre todos os discursos produzidos, retém a sua atenção aqueles da História, da Sociologia, da Semiologia, da Biologia do Comportamento e da "Outra Cena". Entre esses discursos, reter-se-á aqueles que concernem à comunicação do homem em situação de representação. E a partir daí nosso trabalho específico será o de flagrar o olhar por trás dos enunciados científicos.

O OLHAR DA HISTÓRIA

Todos os autores concordam geralmente em admitir que o espetáculo sucede ao rito e que ele representa em relação a este último uma espécie de exigência dialética em face da ideologia religiosa. Com efeito, se ele se situa inicialmente no quadro da religião, o espetáculo acabou por propor uma alternativa em que um dos aspectos é profano. Desde o início, cria-se uma relação espectador-ator muito diferente das relações sobre as quais se fundam as outras artes.

Assim, no discurso histórico, admite-se geralmente que o teatro nasceu do rito e que, durante certo tempo, ele conservou um caráter sagrado, mas, dialeticamente, o profano lhe correspondia. Foi só com o enfraquecimento da hegemonia ideológica das instituições religiosas, que se impôs o espetáculo profano propriamente dito.

Uma série de documentos históricos, em révanche, estabelecem – segundo Émile Noël – que o rito tomou a forma de espetáculo em um certo número de civilizações antigas. Noël nos conta que, na Babilônia, para a festa do Ano Novo Akitu, representava-se o poema épico da criação, de caráter mítico e cosmogônico. Outras cerimônias, cujo rito se exprimia através de representações, estavam em uso entre os hititas.

A civilização egípcia, prossegue, oferece-nos um vasto material evocando os espetáculos que se desenvolviam no quadro de um rito. Os fragmentos dramatúrgicos, que puderam ser encontrados, colocam sempre em cena as aventuras míticas das divindades. Foi descoberta uma série de documentos significativos a este respeito. Um *aide-mémoire*[3] foi encontrado na tumba de um mestre de cerimônias, que viveu por volta de 2000 a.C., pelo arqueólogo alemão Sethe, que o batizou de **Papirus Dramático de Ramesseïon**. Ele se compõe de três colunas e só traz o início das réplicas, evidentemente para lembrar o texto inteiro; as ações são indicadas por um desenho. Os fins litúrgicos aí ainda são preponderantes.

Noël evoca **O Livro da Abertura da Boca**, ritual igualmente encontrado em uma tumba, que data aproximadamente da mesma época: ele tinha por objetivo conceder ao morto a possibilidade de se alimentar no além.

---

[3] Breviário destinado a aliviar a memória do estudante só lhe apresentando o essencial dos conhecimentos a assimilar.

Uma outra fórmula mágica, denominada **Nascimento e Apoteose de Horus**, resume uma ação dramática representada no decurso de um espetáculo de caráter ritual. O formulário ensina "como se transformar em falcão". O deus Horus é simbolizado pelo falcão. A ação se desenrola por réplicas.

A passagem do culto ao rito e do rito ao espetáculo – escreve Noël – efetua-se igualmente na Índia, quase sempre pela ilustração de um mito, no quadro da religião védica ou mais tarde do budismo. O mesmo ocorre na China, no Tibete, no Japão, no quadro do budismo; no Irã, no contexto do Islã. Parece que se trata de um mesmo tipo de evolução sem solução de continuidade entre a formação do movimento religioso e o espetáculo que dele deriva. A transformação se opera por intermédio do mito, que sustenta o desenvolvimento da ideologia. Porém, o espetáculo, que só tem por objetivo o divertimento, de ordem mais ou menos intelectual, não tarda a se posicionar como antítese. De um espetáculo profano, nascido sem anterioridade sacra, não haveria historicamente traço algum, o que não prova – conclui – que isto não tenha jamais se produzido.

O OLHAR DA TEORIA DA COMUNICAÇÃO

A teoria da comunicação mostrou que o teatro dificilmente podia, mesmo simplesmente de um ponto de vista quantitativo, ser incluído na comunicação de massa. Na medida em que a teoria da comunicação produziu um discurso sobre o teatro, convém examiná-lo aqui de novo como "discurso sobre" e apreciar sua validade como grade explicativa do fenômeno específico da comunicação teatral.

O paradigma da sociodinâmica da cultura de Abraham Moles estabelece notadamente:

- o modo de comunicação sociocultural;
- o modo de percepção da mensagem cultural;
- o teatro aí se encontrando incluído na análise desses dois aspectos.

Os princípios teóricos e práticos de análise têm como fontes, essencialmente, a teoria da informação (comunicação?) mas também a sociologia estatística e a cibernética (sistêmica, na linguagem atual).

A sociodinâmica da cultura se dá por objetivo conceituar o fenômeno cultural no "quadro doutrinal" das Ciências Humanas cujo objeto é "o operador humano". Todas essas Ciências Humanas pretendem constituir um conhecimento objetivo do homem enquanto "sistema reativo".

O mundo da cultura, segundo esta grade de leitura, aparece, como uma imensa "rede de circuitos mais ou menos fechados de produtos culturais". O método apresenta-se como "cibernético": ele consiste na fabricação de modelos (imagens analógicas do objeto de estudo). Estes modelos comportam círculos de retroação que permitem verificar a adequação, medir os desvios e modificar os modelos para ajustá-los por aproximações sucessivas.

Para Abraham Moles, a situação de comunicação teatral está fortemente ligada ao próprio lugar, ao espaço: a sala de espetáculo. O autor observa que o vocábulo encerra identificação do modo e do lugar: "teatro" designa a arte e o edifício, daí a ambivalência. Esta estreita ligação entre a situação e o lugar define os aspectos sociais da representação:

> *1. não existe teatro privado para uma pessoa;*
>
> *2. teatro implica uma troca de mensagens entre atores e assistentes, uma audiência, digamos ainda um grupo ativo tornando-se um grupo receptivo.*
>
> (MOLES, 1967:228)

Para Noël, esse esquema aproxima-se muito daquele de LASSWELL (1936), a propósito da comunicação em geral:

Quem diz o quê
Para quem
Em que circunstâncias
E com que efeitos?

Sobre o qual Francis Balle emitiu algumas reservas, segundo as quais, corre-se o risco de encontrar à saída do modelo o que se pôs na entrada:

> *Trata-se aqui de colocar em dúvida o que implica a fórmula quanto à natureza profunda da comunicação de massa. A teoria parece, de fato, querer explicitar o processo desta última ampliando às dimensões de uma vasta audiência o que se instaura no diálogo de duas pessoas em relação de face a face. Em outros termos, o esquema do "quem diz o que para quem e com que efeitos?", que se imagina facilmente que ele possa se aplicar tanto ao diálogo entre duas pessoas quanto a uma difusão dirigida a uma vasta audiência, admite implicitamente que só há uma diferença de grau, não de natureza, de quantidade e não de qualidade entre uma e outra. Ora, tal pressuposto, que sem dúvida tem sua parte de verdade, arrisca mascarar ao observador tudo o que a intercessão de uma mídia pode ter de específica. Desde então (...) corre-se bem o risco de descobrir apenas aquilo que a fórmula pressupunha.*
>
> (BALLE, 1972)

Mas, voltemos à leitura "sociodinâmica" do teatro. É fato que o estado atual das pesquisas é resultante dela.

De fato, essa relação não é absolutamente nova. Ela primeiro enraizou-se em algumas pequenas salas de grandes cidades, algumas da quais pobremente arrumadas, formaram o que Abraham Moles denomina um "microgrupo", isto é, um grupo de atores – espectadores, participantes, ligados potencialmente por um contexto cultural comum. Este fato encontra-se corroborado, certamente, em outros termos, pelos próprios protagonistas do teatro de vanguarda, que ao comentarem suas dificuldades, sua marginalidade, estipulavam sua pertença de fato a esse "microgrupo".

Vejamos como se encontra analisado o funcionamento do teatro sob o ângulo "sociodinâmico":

A teoria vai tentar pontuar "os principais fatores socioculturais" para discernir o circuito cultural da mensagem teatral. Eles se manifestam em três níveis:

Primeiro, por ocasião da própria representação, o canal é direto, "imediato". É o fenômeno reativo mudo ou ruidoso da sala em relação aos atores. Os atores, cada vez, "testam" a transmissibilidade de um certo tipo de mensagem sobre uma "amostragem" da população.

> *Essa conexão é extremamente forte, age imediatamente sobre o grupo criador na sua totalidade e é sua espontaneidade que o torna tão importante. A constante de tempo é nula, a taxa de reação muito elevada. Mas esta reação só se exerce sobre a forma mesma de uma certa mensagem, a peça, isto é, sobre o que se pode chamar a parte estética da mensagem cultural proposta pelo ator. A parte semântica, isto é, as idéias isoláveis, a atitude filosófica subjacente, a ação ("Plot") ou mais precisamente o que se pode chamar de sinopse no cinema, permanece mais ou menos independente deste mecanismo de reação.*
>
> (MOLES, 1967:232)

Em seguida, é preciso considerar o "círculo" autor <—> crítica <—> micro-meio. Ela deve permitir destacar o aspecto "estético" e o aspecto "semântico" da mensagem.

E enfim:

> *O terceiro canal de reação difusa e a longo prazo da massa sobre a obra teatral: o preço dos ingressos que vêm, com o passar dos anos e de modo global, influenciar substancialmente a criação literária ou teatral reduzindo o leque das possibilidades oferecidas ao autor ou tão simplesmente o número de canais de que ele dispõe: o número de palcos sobre os quais pode apresentar suas obras. Este efeito de reação, que só ganha seu pleno valor com os anos, é muito assimilável à noção do preço do livro e, a este respeito, os problemas do teatro assemelham-se àqueles da edição.*
>
> (MOLES, 1967:235)

O que reter desta análise "sociodinâmica" – interroga-se Émile Noël, deixando pairar no ar um questionamento acerca dos rumos que começava a tomar, no início dos oitenta, a hibridação de gêneros e culturas, na antecâmara da globalização.

"Será que a representação da ópera *Aída*, em 1984 e 1983, no Palais Omnisports de Bercy, subúrbio de Paris, é espetáculo de massa, teatro lírico ou teatro popular? Será teatro?"

> *A resposta a esta questão é grave. Porque, o que se pode reter desta análise do canal teatro é que ao estabelecerem a distinção teatro de massa/teatro de "bolso" parecem refletir essa outra importante distinção micromeio e macromeio culturais. Mas este reflexo não seria uma miragem? É primeiro fazer a economia da análise do modo de funcionamento no tempo real da representação. É, em seguida, considerar que todas as representações são indiferentemente cumuláveis. Mas, então, deste ponto de vista, pequenas ou grandes salas , isto não têm mais importância, porque 1000 representações em uma salinha (na verdade, várias) equivalem a 100 representações em uma grande. Isto é quantitativamente equivalente. Sem dúvida, o estudo global do circuito econômico pode se satisfazer com esta descrição. Porém, já vimos que esta abordagem, não permite descrever o modo específico da comunicação teatral.*
>
> (NOËL,1985)

Neste ponto, a análise sociodinâmica não pode mais nos ajudar.

Um outro aspecto nos concerne em maior grau. O papel preponderante, observado nessa análise sistêmica, dos fatores técnicos na representação: dimensão das salas, disposição das cenas, capacidade de ver ou de ouvir, anfiteatro, palcos à italiana... e sua influência enquanto "canal" sobre a mensagem teatral.

É uma marca, um ponto de referência, que os discursos histórico e sociológico já haviam permitido estabelecer. É essencialmente este ponto que reteremos, pois se a estrutura do "canal" tem uma tal influência sobre a "mensagem" teatral (isto tendo sido notado pelos modelos mais mecanicistas e mais quantitativos), pode-se formular a hipótese que esta relação contém uma das chaves importantes da comunicação teatral.

Noël constata que este tipo de análise vem confortar, por outro lado, a idéia de que por sua própria especificidade, a mídia teatro inscreve-se "à margem" das comunicações de massa. Note-se aqui o tratamento midiático dispensado ao teatro.

Seria interessante distinguir aqui, de acordo com Abraham Moles, os dois componentes da mensagem:

- A mensagem semântica exprime-se por símbolos, determina as decisões. É traduzível, lógica.
- A mensagem estética exprime-se por ícones, determina os estados interiores. É intraduzível, metafórica.

Todavia, como assinala MOLES (1972:248), "não há mensagem que não comporte uma parte semântica e estética". Simplesmente a parte de uma e de outra é diferente segundo as mensagens. No discurso falado existe um certo equilíbrio entre as duas e ambas têm papéis equivalentes.

Se houvesse necessidade de identificar tantos canais quanto componentes de uma mensagem então seriam encontradas muitas "mensagens múltiplas". Estas são, de fato, suscetíveis de mobilizar vários canais ou vários modos de utilização destes últimos na comunicação. Os canais são empregados simultaneamente numa síntese estética ou perceptível. Não existe interferência mas concordância das significações lógicas, que "fluem juntas pelos diferentes modos".

O caso mais quotidiano é a nossa percepção do outro. O ser humano (na presença real) não se apresenta por uma mensagem única (como ao telefone), mas pela multiplicidade de suas manifestações simultâneas. A apreensão da mensagem de outrem é, pois, a apreensão de sua totalidade e "qualquer desacordo no contraponto das mensagens que ele nos envie se traduzirá imediatamente por um alarme do espírito do receptor". (MOLLES, 1972:270)

Existem, pois, mensagens múltiplas, que utilizam canais distintos, e outras que utilizam um mesmo canal, segundo modos diferentes, que Émile Noël resume nos seguintes termos:

a) **canais distintos**

- O cinema utiliza um duplo canal artificial, que separa na sua materialidade, imagem e pista sonora;
- A televisão, neste domínio, permanece uma extensão do cinema;
- O balé constitui-se de canais visual e sonoro, que conservam quase em permanência uma igual importância;
- O teatro, que é apresentação de outro (ou de nós mesmos), comporta uma mensagem sonora composta de palavras e uma mensagem visual constituída de atitudes.

b) **modos diferentes**

- A ópera radiofônica é uma superposição de uma mensagem falada ou poética e de uma mensagem musical;
- A ópera superpõe pelo menos três mensagens: visual, vocal e musical.

O próprio Abraham Moles assinalou os limites desta elaboração teórica. Ela só se interessa pela materialidade da comunicação. Se atém à psicologia objetiva, resultado da teoria do comportamento. Deixa de lado os aspectos psicológicos profundos que influem na percepção.

A teoria da informação permanece simplista neste domínio. Ela estuda alguns dos maiores, mais evidentes e sobretudo (ou quase sempre) mais banais aspectos do comportamento perceptível. Outros aspectos tão evidentes quanto estes são negligenciados. "Ela é, pois, no dizer (MOLES, 1972:296) insuficiente no próprio quadro que ela se propõe".

O OLHAR SEMIOLÓGICO

O fenômeno teatral, segundo essa grade, releva do processo da comunicação e já prepara o terreno para uma visão ritual da comunicação:

> *(...) na atividade própria do espectador dois elementos entram em concorrência, a reflexão de um lado e de outro o contágio passional, a transa, a dança. Tudo o que partindo do corpo do comediante induz a emoção no corpo e o psiquismo do espectador; tudo o que faz com que o espectador da cerimônia teatral seja induzido por signos (sinais) a experimentar emoções, que sem ser as emoções representadas sustentam com elas relações determinadas.*
>
> (UBERSFELD, 1977: 57)

Para Anne Ubersfeld, o teatro tem o estatuto do sonho: uma construção imaginária da qual o espectador sabe que ela é radicalmente separada da esfera da existência quotidiana. Uma cadeira no palco – diz ela – não é uma cadeira no mundo: o espectador não pode nem se sentar nela, nem a deslocar; ela é proibida, ela não tem existência para ele.

> *...O sentido no teatro, não somente não preeexiste à representação, ao que é concretamente dito, mostrado, mas não se faz sem o espectador. Daí as insolúveis dificuldades de toda hermenêutica no teatro: como decriptar um sentido que não é ainda produzido? O texto é da ordem do ilegível e do não-sentido; é a prática que constitui, constrói o sentido. Ler o teatro é simplesmente preparar as condições de produção deste sentido. É a tarefa do "dramaturgo, do semiólogo, do* metteur en scène, *do leitor, a sua, a nossa. E não é irracionalista constatar que este sentido, sempre à frente de nossa própria leitura, escapa numa larga medida, a uma formalização rigorosa.*
>
> (UBERSFELD, 1977: 304)

Em seu quadro do discurso semiológico sobre o teatro, Émile Noël não evoca, contudo, as objeções da Semiologia à comunicação teatral, em particular aquelas feitas por Georges Mounin. Pensamos que teria sido desejável que Noël abordasse primeiro a questão posta do lado da semiologia da significação confrontando-a à semiologia da comunicação antes de passar diretamente, como o fez, a Anne Ubersfeld, para quem a representação teatral procede de um processo de comunicação.

A "tentativa semiológica" de Noël do "como abordar o objeto teatro" limita-se às funções da linguagem de Roman Jakobson e ele pára por aí. Não aprofunda a questão mesma da linguagem, que é a questão capital da semiologia. Para ele, "o teatro não é só uma linguagem" (pág. 169) ou ainda: "sem dúvida, o teatro não é só uma linguagem, mas a própria comunicação não se reduz talvez a uma simples transferência de linguagem" (pág. 170). E isto com base em uma Anne Ubersfeld (que, aliás, ele cita) obstinada justamente em combater Georges Mounin, para quem o teatro não é comunicação.

> *Na medida em que se define uma linguagem como um sistema de signos destinados à comunicação, é claro que o teatro não é uma linguagem, que não existe por assim dizer propriamente linguagem teatral. (...) não há elemento isolável na representação teatral que seja o equivalente dos signos lingüísticos com seu duplo caráter de arbitrário (relativo) e de dupla articulação (em morfemas e em fonemas). Em conseqüência, qualquer identificação do processo teatral com um processo de comunicação (emissor-código-mensagem-receptor) deixa flanco aberto a ataques...*
>
> *(UBERSFELD, 1977:42 apud NOËL, 1985:169)*

Ou ainda, Noël intervém para assinalar que "desde que a semiologia entra em cena, volta-se à linguagem" (pág. 177). Evidentemente, trata-se de uma ciência da linguagem e, na nossa opinião, de toda e qualquer linguagem.

> *(...) a representação teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa procedendo senão totalmente, ao menos parcialmente, de um processo de comunicação, posto que ela comporta uma série complexa de emissores (em ligação estreita uns com os outros), uma série de mensagens (em ligação estreita e complexa, segundo códigos extremamente precisos), um receptor múltiplo mas situado no mesmo lugar.*
>
> (UBERSFELD, 1977: 26 apud NOËL, 1985:178)

Ou ainda:

> *Se é verdade que a comunicação não é este tudo da função de representação, que não se pode negligenciar nem a expressão nem o que G. Mounin chama de* stimulus, *é entretanto possível tentar analisar como pode se organizar a relação texto-representação, partindo da hipótese do fato teatral como relação entre dois conjuntos de signos, verbais e não verbais.*
>
> (UBERSFELD, 1977:27 apud NOËL, 1985:178)

> *E, segundo Noël, não se permanece menos reducionista. É claro que o funcionamento teatral não pode se reduzir à comunicação, mesmo considerada não apenas na sua função referencial (...), mas na totalidade de suas funções, inclusive a função poética. Reduzir a recepção da mensagem teatral a uma audição, mais ainda a uma decriptação de signos, seria (...) uma operação esterilizante.*
>
> (UBERSFELD, 1977: 55 apud NOËL, 1985: 178)

É evidente que as citações acima tratam-se de uma resposta de Anne Ubersfeld a Georges Mounin, que Noël passa sob silêncio.

Para nós, a linguagem é uma atividade que permite comunicar. Ora, o teatro é igualmente uma atividade que permite comunicar. E é neste sentido que se pode postular uma linguagem teatral. Mas é verdade que a atividade teatral não se reduz à comunicação. Na nossa opinião, o que não se pode fazer é reduzir o fenômeno da linguagem a um puro ato de comunicação semântica ou lógica. Senão como então falar de uma linguagem poética? Em nosso entendimento, o teatro é dotado de linguagem estética e plurissígnica o que não exclui sua função comunicativa. E é neste sentido, parece-nos, que é preciso ler Anne Ubersfeld.

O tempo passou e não deu razão nem àqueles que negavam a existência da comunicação teatral nem tampouco àqueles que, no campo oposto, empenhados em firmar o teatro como processo de comunicação negavam todavia a existência de uma linguagem teatral. O debate, que marcou toda a década de oitenta, ancorava-se num equívoco, qual seja, o de pensar a comunicação tão somente como transferência de informação decorrente do uso de um mesmo código. A razão disso era o ponto de vista calcado no olhar behaviorista, que pontuava então as Ciências da Comunicação e para ela transferia a teoria do S-R. Pensava-se então que toda linguagem ou sistema destinado a comunicar supunha a existência de um código de mão dupla do domínio de todos os sujeitos envolvidos no processo. Como não é bem dessa forma que as coisas se dão nas artes cênicas – conforme se verá mais adiante – dizia-se então que elas não comunicam ou não são dotadas de linguagem própria.

Breve, sempre segundo essa grade, e em particular segundo Anne Ubersfeld, podemos ler

I

- a atividade teatral é um processo de comunicação (ainda que ela não se reduza a isto) por conseguinte daí se deduz que;
- as seis funções distinguidas por Jakobson são pertinentes para os signos do texto e para os signos da representação;

II

- define-se uma linguagem como um sistema de signos destinados a comunicar;
- é claro que o teatro não é uma linguagem, no sentido que geralmente se lhe atribui, tomando por base as línguas naturais erigidas como padrão por serem estruturantes do pensamento[4];
- não há elemento isolável na representação teatral que seja o equivalente dos signos lingüísticos.

III

- a representação teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa procedendo de um processo de comunicação;
- o funcionamento teatral não pode se reduzir à comunicação, mesmo considerada não somente na sua função referencial, mas na totalidade de suas funções inclusive a função poética.

IV

Logo, para Anne Ubersfeld,

- o teatro não se reduz à comunicação o que não quer dizer que ela recusa ao teatro seu estatuto de comunicação.

Assim sendo, esse paradigma distingue ao menos dois momentos no teatro:

---

[4] Foi a percepção disso que levou Jacques Lacan à releitura da Teoria Psicanalítica entendendo o discurso e a linguagem como materiais tão importantes quanto os sonhos o eram para C.G. Jung.

1. aquele do texto que precede a *mise en scène*;
2. aquele da representação/espetáculo/performance

ou bem:

1. uma produção literária (a arte de um único);
2. uma representação concreta (a arte de um coletivo).

Mas, para além dessa grade da semiologia saussuriana, pode-se considerar o teatro como um texto sincrético provido de significação e comunicação, um sistema semiótico dotado de uma linguagem em que todas as funções encontram seu lugar porque o teatro tem esta capacidade de tornar poético um texto referencial e vice-versa e a propósito nós remetemos o leitor a numerosas peças brechtianas cuja função referencial é ocupada, invadida, por um cruzamento das funções emotivas e poéticas onde, à função referencial de base, se superpõem as outras. Breve, estas se apropriam da primeira. Além do mais, em teatro como em poesia, encontramo-las como fonte estética ou recurso estilístico. Trata-se aí da ambivalência da qual nos fala Julia Kristeva. Neste sentido, poder-se-ia talvez dizer que o teatro é metalinguagem. Não se reduz à comunicação. É mais que um processo de comunicação.

E concordamos com Noël quando ele afirma:

> *É verdade que entre os discursos freqüentes até aqui os da história e sociologia, globalizantes, jamais nos forneceram informações sobre o teatro enquanto fenômeno de comunicação. Podemos recuperar a sucessão de estilos, estatutos, instrumentações do teatro, o papel histórico que lhe atribuem através de dois tipos de discurso: "aquele que acreditava na continuidade e aquele que não cria nisso"; os dois seguintes (teoria da informação e semiologia) sempre pretendendo não querer reduzir o teatro a um "processo de comunicação", essencialmente trataram daquilo que se convencionou chamar, em teoria da comunicação, de canal.*
>
> *No nosso ponto de vista, não é constrangedor reduzir o teatro a um "processo de comunicação" se não se reduzir o "processo de comunicação" à única passagem formal de uma mensagem em um canal.*
>
> *Todo fenômeno de comunicação supõe que de cada lado do canal se encontre um destinador e um destinatário. E se quisermos interrogar sobre outra coisa que não seja o modo como circula a forma da mensagem, não se pode evitar de se debruçar sobre esses dois pólos tanto quanto sobre o canal.*
>
> (NOËL, 1985: 185-186)

Retomando a descrição do olhar da "outra cena" e sua inserção na comunicação teatral tendo em mente permanecer o mais fiel possível à lógica que o subentende, achamos pertinente deixarmo-nos guiar pela abordagem de Émile Noël. Os comentários, em seguida, formulados pelos pesquisadores abrindo campo aos estudos comunicacionais das artes cênicas permitem-nos aprofundar esta reflexão e manter uma escuta a serviço do sentido revelado pelos sujeitos da pesquisa. A abordagem de Noël possibilita situar o teatro como canal de comunicação e vislumbrar as dinâmicas de uma solidariedade que Michel Maffesoli qualifica de pós-moderna, uma solidariedade mais tribal que comunitária propriamente dita.

O OLHAR DA OUTRA CENA

O inconsciente é esse lugar que Freud, na **Traumdeutung** (1899-1900) explicitamente nomeou "Eine Andere Schauplatz". Entretanto, não é só a Psicanálise que irá "ler sobre nossa outra cena", porém, a clínica psicológica, psicoterápica, psiquiátrica também bebem da água da representação teatral.

Assim, Freud utiliza uma metáfora teatral para falar do inconsciente: "A outra cena". E Lacan, sem dúvida, concebe o inconsciente como o "discurso do Outro", **lá onde isto fala**[5]. O Outro remete ao Um. O Um deveria ser "unificado". Eis o problema.

É na estruturação mesma do Eu, que "sempre já" se funda ao mesmo tempo a identidade do sujeito e sua dialética com o Outro, a alienação, no decurso da fase dita do espelho. Voltaremos ao assunto.

Mas o que tem a ver o teatro com isso?

De um lado, o teatro entra na elaboração da teoria psicanalítica, numa série de idas e vindas, pois alguns temas e algumas personagens servem a Freud na "verificação" de suas hipóteses e, talvez mais significativamente ainda, sua descoberta de Édipo está ligada à representação teatral. Jean Starobinski, no seu prefácio a **Hamlet e Édipo**, de Ernest Jones, fala sobre isso de um modo muito esclarecedor. Numa carta a Fliess, datada de 21 de setembro de 1897, Freud demonstra certa resignação diante de suas próprias patinações teóricas; depois, em uma carta de 15 de outubro de 1897, ele revela a Fliess a analogia que ele estabelece entre o sentimento que ele descobriu na sua infância (sua pulsão libidinal para com a mãe) e o **Édipo Rei**, de Sófocles.

---

[5] Em francês: *lá où ça parle.*

> *Assim, mal decifrou a história de seu desejo pessoal, Freud se apressa em reconhecê-la na tragédia, no mito, que são a sua expressão impessoal e coletiva, reaproximação que autoriza de volta a cristalização, a organização da teoria psicológica, a qual ainda estava buscando alguns dias antes. O paradigma mítico aparece junto como o corolário da nova hipótese e como sua garantia de universalidade. Num raciocínio que se aparenta ao de Aristóteles, Freud atribui o efeito inesperado da tragédia à exata representação de uma paixão (a tradição falava de imitação, de mimese). A tragédia grega é eficaz por despertar a simpatia. Participar intensamente de uma paixão representada é despender as energias que correspondem a esta paixão e é, por conseguinte, liquidá-las. Aquele que, com Breuer, acabava de propor um método catártico para o tratamento da histeria, não podia ignorar a teoria aristotélica da catarse. Ora, o dispêndio passional, ante Édipo Rei, só toma toda a sua magnitude porque ele se liga a um retorno do trauma recalcado.*
>
> (STAROBINSKI, 1980: VIII, IX)

Assim, o discurso metapsicológico cruza o teatro.

Por outro lado, o teatro em suas práticas, suas formas, seus conteúdos, segundo certas modalidades, serviu e serve ainda de utensílio terapêutico, remetendo-nos ainda hoje a alguns ritos de posse.

Que se passa então sobre o palco, isto é, a cena? O que se vislumbra da *Outra Cena* pela interpretação do ator? *Outra Cena* de quem? Para quem? Como? Efeitos de espelho? O que passa do Eu ao Outro e do Outro ao Eu? "Isto" fala mais de quem para quem? O que é que comunica para além do explícito? Seria possível identificar os canais dessa comunicação? Ou bem deve-se abandonar toda referência (mesmo analógica) a um modelo comunicacional?

É que uma vez pronunciado "Eu" causa problema. Quando é utilizado à maneira do Petit Larousse Ilustrado ou mesmo do nosso Aurélio – "Pronome pessoal da primeira pessoa do singular dos dois gêneros" –, não cria dificuldade alguma. Mas utilizado substantivamente para remeter a uma estrutura ("o Eu") – a personalidade de quem fala ou a individualidade metafísica da pessoa – já não se pode dizer o mesmo. Parece lógico utilizar "o Eu" para o que designa o sujeito da experiência, essa instância da pessoa que pode afirmar "Eu sou".

Segundo Jacques Lacan, o ser humano passa, de seis a dezoito meses, por uma fase de constituição que ele denomina **fase do espelho**. Nessa idade, a criança encontra-se ainda numa fase de incoordenação motora, ela antecipa então imaginariamente a apreensão e o domínio de sua unidade corporal. Esta unificação imaginária se serviria da identificação com a imagem do semelhante como forma total. A ilustração e a atualização desta unificação se operariam na experiência concreta no decurso da qual a criança vê sua própria imagem num espelho.

A fase do espelho seria assim a matriz e o esboço do que será o ego. Porém, o imaginário aí já se encontra, pois o que está em vias de se estruturar é um "ego ideal".

> *Com efeito, a criança percebe na imagem do semelhante ou na sua própria imagem especular uma forma (Gestalt) na qual ela antecipa – de onde sua "jubilação" – uma unidade corporal que lhe faz objetivamente falta: ela se identifica com esta imagem. Esta experiência primordial está no fundamento do caráter imaginário do ego constituído imediatamente como "ego ideal" e "camada das identificações secundárias".*
>
> (LAPLANCHE/PONTALIS, 1968:452)

> *Basta compreender a fase do espelho como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem...*
>
> (LACAN, 1966: 95)

Essa identificação precede toda relação com o outro e com a linguagem, posto que constitutiva mesmo da dialética da identificação com outrem pela mediação da linguagem. A assunção jubilatória desta imagem especular é a

> *matriz simbólica aonde o Eu se precipita em uma forma primordial, antes de ele se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes de a linguagem restituir-lhe, no universal, sua função de sujeito.*
>
> (LACAN, 1966:95)

Esta operação, ainda que primordial, insere-se no quadro mais geral da relação com o mundo:

A função da fase do espelho verifica-se para nós desde então como um caso particular da função do imago, *que é a de estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como dizem, do Innenwelt ao Umwelt.*

É que onde o Eu se precipita sempre já se encontra a alienação:

> *A fase do espelho é um drama cuja pressão interna precipita-se da insuficiência à antecipação – e que para o sujeito, que engoliu a isca da identificação espacial, máquina dos fantasmas que se sucedem de uma imagem fragmentada do corpo a uma forma que chamaremos ortopédica de sua totalidade –, e à armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que vai marcar de sua estrutura rígida todo seu desenvolvimento mental.*
>
> (LACAN, 1966: 94, 95)

Não iremos nos aventurar no discurso técnico. Basta-nos reter a importância do espelho como ilimitável fronteira entre "uma" e "a outra" cena. O teatro sabe desde sempre o que Lewis Carrol já havia notado antes de Lacan: há mais do que aparência do outro lado do espelho. Ou ainda: Entre Eu e o espelho há muito mais do que nossa vã filosofia pode imaginar.

Especular – Espetacular

O que se passa, pois, na travessia dessa "ilimitável fronteira"? O que faz a consubstancialidade do especular e do espetacular. É especular, literalmente, o que é relativo ao espelho e espetacular "o que se apresenta ao olhar". Mas a imagem especular do Eu não se apresenta ao olhar? E não somente ao meu. A prova da existência do Eu neste mundo depende da existência da imagem que reflete o espelho. De fato, se ver a própria imagem, tanto fora quanto dentro do espelho, torna o Eu alucinado especular, a ausência de imagem no espelho remete o sujeito ao mundo dos vampiros.

Porém, não se apresenta ao olhar tão evidentemente a imagem do indivíduo refletida sobre (dentro de?) a Outra Cena. É que esse especular, curiosamente, está às vias de fato com a opacidade.

Para melhor discernir essa opacidade, torna-se necessário empregar alguns conceitos da teoria psicanalítica. E primeiro, este lugar da Outra Cena onde se enuncia o discurso do Outro.

> *O inconsciente é, pois, essa profundidade do ser, o que não está na sua superfície, não somente por aí não estar, mas por não dever aí estar. Ele está e só pode estar na profundidade abissal. Ele está no fundo de si o que é sem poder parecer de outro modo senão em transparência. Ele é o contrário do nada, por estar ausente do "campo de consciência" ou da "consciência de si", isto é das duas modalidades do Ser*

> *consciente que, recalcando-o, consagra-o. E essa ausência (que é um "como se não estivesse lá") é aquela que resulta de sua exclusão por inatualidade ou de sua interdição pela ilegalidade.*
>
> (H. EY, 1966:14)

É contra a dura lei da realidade, contra o aparelho lógico da percepção e do conhecimento que o inconsciente "enquanto imaginário é recalcado no campo da atualidade da consciência tanto quanto este é solidamente organizado".

Condenado a não aparecer ou a não se manifestar exceto nos interstícios, nas tolerâncias ou nas fraquezas "do texto da lei", o inconsciente só transparece se insinuando. A opacidade lhe é consubstancial. "Só a Psicanálise permite fazê-lo aparecer" ainda que isto se opere nas negligências de um controle que se enfraquece (esquecimentos, lapsos) em jorros espontâneos (expressões espirituosas, trocadilhos) ou ainda nos sonhos...

> *É pelo discurso do outro que o outro implicado no seu próprio discurso pode aparecer, pode se abrir (pela indispensável chave de seus desejos, que ele mesmo não detém) ao consciente, acessar a seu próprio saber.*
>
> (H. EY, 1966: 15)

A identificação da fase do espelho opera-se, como vimos, sobre a Outra Cena. A identificação é um

> *processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, conforme o modelo deste último. A personalidade se constitui e se diferencia por uma série de identificações.*
>
> (LAPLANCHE/PONTALIS, 1968:187)

Freud descreve como característica do trabalho do sonho o procedimento que traduz a relação de similitude, o "todo como se", por substituição de uma imagem por uma outra, que ele formula como "identificação".

Pode-se já apontar aqui alguns aspectos encontrados no que se conveio chamar identificação no teatro: O "todo como se", a dinâmica histérica, os efeitos de estruturação. É bem verdade que o sentido dominante do conceito de identificação recorta o teatro, como no uso corrente: imitação, empatia, simpatia, contagio mental, projeção...

Representação: eis ainda um termo que o teatro e a metapsicologia têm em comum:

> *O que é presente ao espírito; o que alguém "se representa", o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento (...) Em particular, reprodução de uma percepção anterior.*
>
> (LALANDE, 1951: 921)

Freud falava de "representações inconscientes" e ele via na representação o que vinha se inscrever "nos sistemas mnésicos". Deste ponto de vista, a memória não é um receptáculo estatístico, mas uma dinâmica onde os "traços mnésicos" são elementos coordenados sem ligação direta, sem semelhança com o objeto da representação, sem estarem ligados a essa ou àquela qualidade sensorial. Se formos levados a distinguir entre representação de coisas essencialmente visuais e representação de palavras essencialmente acústicas, o sentido dessas duas representações permanece vizinho de traços mnésicos reinvestidos, reavivados pela representação. E o teatro também opera por reinvestimento, reavivamento, realce.

O neuropsiquiatra e psicoterapeuta Dominique Barrucand, em sua tese de doutorado defendida em 1970, nos dá a definição de um outro conceito, que aproxima teatro e análise: o de *kátharsis.*

> *A catarse corresponde a uma modificação da estrutura da personalidade (com "purificação espiritual"), ligada à tomada de consciência de um estado psicoafetivo conflitual recalcado, revivido, por exemplo, por ocasião de uma representação dramática ou de uma psicoterapia.*
>
> (BARRUCAND, 1970:9)

Aqui o liame é diretamente feito. E encontra-se afirmada a ambivalência teatral: divertimento/terapia, profano/sacro bem como o retorno às origens (reais ou fantasiadas) – outra dinâmica em comum com a psicoterapia.

O OLHAR DO MITO E DO RITO

Existe um certo debate entre especialistas quanto a saber se a prática do rito precede o advento do mito, se ela é de algum modo a dinâmica que o produz ou se o rito é uma forma dramatizada, espetacularizada, atualizada do mito. Este debate não é central no que tange à nossa preocupação.

Assim sendo, o rito é visto como um ato de comunicação com o sobrenatural (GRAWITZ), essencialmente uma instrumentação (PANOFF, J. L. DURAND), uma atualização do mito (ELIADE), ou ainda mito e rito são simplesmente complementares, ambos sendo o reflexo de uma estrutura mais profunda.

Acontece de rito e ritual serem utilizados com acepções de equivalência. Em Panoff e Perrin, encontra-se, aliás, no item ritual:

> *Conjunto estritamente codificado de palavras proferidas, de gestos realizados e de objetos manipulados e correspondendo à crença em uma presença ativa de seres, ou de forças sobrenaturais. Assim é, por exemplo, que a religião pode ser definida como repousando sobre uma crença em seres sobrenaturais, sobre algumas atitudes afetivas e emocionais em face desses seres e sobre um meio de entrar em contato com eles, meio que é ritual.*
>
> (PANOFF/PERRIN, 1973: 233)

O rito é repetição*

> **Toda repetição** *ritual da cosmogonia é precedida por uma regressão simbólica ao caos. A fim de poder ser criado de novo, o velho mundo deve ser previamente aniquilado.*
>
> (ELIADE, 1959: 17)

> *O rito coincide,* **pela repetição**, *com seu arquétipo. O tempo profano é abolido. (...) Toda uma experiência religiosa, indistinta, do ponto de vista estrutural é devida a essa tentativa que faz o homem de se inserir no real, no sagrado, através de atos psicológicos fundamentais que ele transforma em cerimônias.*
>
> (ELIADE, 1975:40)

> *O ato só é provido de um certo sentido na medida em que se repete um modelo transcendente, um arquétipo. O objetivo também dessa repetição seria o de assegurar a normalidade do ato, de legalizá-la, concedendo-lhe assim um estatuto ontológico; porque se ele se torna real é unicamente* **porque repete** *um arquétipo.*
>
> (ELIADE, 1975: 41)

É necessário, entretanto, notar, através de algumas observações feitas por Claude Lévi-Strauss, que aparecem elementos de heterogeneidade entre mito e rito.

> *Não existe mito fundador do ritual em seu conjunto, e quando os mitos fundadores existem, eles geralmente se*

---

* Os negritos, nas citações a seguir, são de Linda Bulik.

> *apoiam em detalhes do ritual, que parecem secundários ou acrescentados.*
>
> *Por outro lado, se mito e rito não se reduplicam, quase sempre se completam, e só a sua reaproximação permite formular hipóteses sobre a natureza de algumas atitudes intelectuais, típicas da cultura considerada.*
>
> *(...) Somos, pois, levados a postular a existência de um sistema psicológico subjacente, do qual a mitologia e o ritual constituiriam facetas.*
>
> (LEVI-STRAUSS, 1984: 255-256)

Um outro aspecto permite distinguir o mito e o rito: é a sua relação relativa ao gesto e à palavra.

> *O valor significante do ritual é inteiramente acantonado nos instrumentos e nos gestos. As palavras (orações, encantações, fórmulas) são "dotadas de um rendimento funcional extremamente fraco" enquanto que "o mito é linguagem" não obstante tirar sua significação de um uso da linguagem que lhe é próprio.*
>
> (LEVI-STRAUSS, 1984:257)

Reteremos como definição de mito essa estrutura portadora e organizadora de símbolos, como explicação e "modo de emprego" do mundo. Guardaremos, aqui, a idéia de que o mito como articulação de símbolos pode se atualizar no rito ao passo que, na tragédia, ele é refletido.

O que reteremos do rito é seu aspecto de ação no espaço e no tempo, de formalismo estrito, colocando a serviço da eficácia objetos, gestos e palavras, integrando a força ativa do símbolo, atualizando tudo ou parte de um ou de vários mitos a fim de negociar com as potências sobrenaturais.

O Jogo

O jogo pode ser considerado como uma atividade livre, separada, incerta, regulada, improdutiva e fictícia (GRAWITZ, CAILLOIS). É uma palavra que se presta a numerosas utilizações metafóricas. O jogo, em suas práticas, supõe um sistema de regras e/ou a utilização do **como se**. Pode-se ver aí o símbolo do mundo (FINK), um avatar do sagrado (CAILLOIS, HUIZINGA). Ele remete à festa, que inclui e permite os jogos por combinações de brincadeiras mais ou menos rituais (sensório-motores, simbólicos, agonísticos...)

Émile Benveniste vê no jogo o resultado da degradação da relação mito/rito:

> *E o mito privado do rito torna-se simples jogo de palavras (jocus), palavras ao vento, palavras vazias, sem importância.*
>
> (BENVENISTE, 1947: 166)

Que se dê interpretações biopsicológicas (descarga de um excesso de energia vital, tendência à imitação, necessidade de distração, disciplina para adquirir a maestria de si, competição, sublimação...) não exclui, certamente, que o jogo tem a ver com o sagrado. É presente entre saber e não saber por ocasião das cerimônias, dos ritos, das festas: a assistência crê no real representado sabendo muito bem quem se esconde sob a máscara, e vê perfeitamente a instrumentação.

> *Vê-se que o jogo e o sagrado estão aqui de convivência: a emoção religiosa intensa se acompanha de uma representação, que se sabe fictícia, de um espetáculo que se apresenta cientemente, mas que, entretanto, não é de forma alguma enganação ou divertimento.*
>
> (CAILLOIS, 1963:204)

De fato, uma literatura abundante assinala que bom número de jogos têm uma origem sagrada. Pode-se, oportunamente, lembrar aqui a função ritual do enigma.

O jogo tem a ver com o sagrado, porém dele difere...

> *Pelo sagrado, fonte da onipotência, o fiel se sente transbordado. Este é desarmado em face do sacro e está à sua completa mercê. No jogo, é o oposto: tudo é humano, inventado pelo homem criador. É por este motivo que o jogo repousa, descontrai, distrai da vida e que faz esquecer perigos, preocupações, trabalhos. Ao contrário, o sagrado é o domínio de uma tensão interior perto da qual é precisamente a existência profana que é descontração, repouso e distração. A situação é invertida.*
>
> (CAILLOIS, 1963: 207)

O termo designa ao mesmo tempo a atividade e sua instrumentação (o jogo de xadrez é o tabuleiro e as peças), designa também a maneira de um intérprete (músico ou comediante), designa ainda a chance, a habilidade, os recursos recebidos ao acaso ou por sorte (ter belo jogo – jogar mais afinado – mostrar, dissimular seu jogo), designa, além do mais, o risco (colocar em jogo, jogar grande jogo, jogar sua carreira, sua vida, o jogo não vale uma vela).

O sistema de regras define o que "não é jogo", o permitido e o proibido; a transgressão anula o jogo; porque nada mantém a regra senão o desejo de jogar, isto é, a vontade de respeitá-la. Ou se joga o jogo (*comme il faut*) ou então não se joga.

Há uma classificação possível dos jogos, levando em conta o que neles predomina mais: competição, azar, simulacro ou vertigem. Caillois nota também que eles oscilam entre dois pólos: a fantasia e a improvisação, de um lado; as regras restritivas, de outro.

Pode-se ainda classificar os jogos de acordo com o que eles exigem, ou seja, uma habilidade física, uma agilidade intelectual, uma riqueza de imaginação. Todos os jogos vão repartir estes três aspectos mais ou menos de forma desigual. O jogo que mais solicita estes três aspectos juntos é o jogo do ator (que combina ao mesmo tempo limites, liberdade, invenção). Entre as injunções do texto e da encenação, quaisquer que sejam o rigor e a precisão de ambos, haverá sempre "jogo" para o jogo do ator.

Reteremos este triplo aspecto do jogo (físico, intelectual, imaginativo) e sua economia entre um sistema de regras e o **como se**. Observemos, contudo, relativizando a gratuidade do jogo, que, se podemos **jogar** teatro, não podemos jogar um rito.

A festa

A relação entre festa e jogo é dúbia posto que é tênue a fronteira entre ambos e nem sempre se sabe ao certo dizer onde começa uma e acaba outro. A festa é o quadro que permite os jogos assim como estes constituem a festa a qual é um fenômeno limite de transgressão, que poderia se aparentar a um rito e que determina um comportamento. Assim, pode-se concebê-la como um

> *jogo simbólico onde uma coletividade reafirma, às vezes na derrisão (quarta-feira de cinzas), as relações sociais e a cultura que lhe são próprias. O valor da festa depende daquele que o grupo atribui aos símbolos utilizados e ao mito evocado, de onde a diferença de natureza em meio arcaico e nas sociedades modernas.*
>
> (GRAWITZ, 1983: 320)

> *A festa aparece (...) como um fenômeno-limite excepcional, ao mesmo tempo instituição social legitimada no interior de um espaço e de um tempo, e experiência coletiva de denegação institucional onde têm livre curso os fantasmas individuais em busca daquilo que transcende a ordem da sociedade imanente e que se pode chamar por comodidade provisória de sagrado.*
>
> (WUNENBURGER, 1977: 11)

O jogo vai permitir o reinvestimento do real pela conduta simbólica. A festa arcaica integra o jogo como técnica de reconquista e de regressão para formas de consciência pré-lógicas mascaradas pela vida profana. O que permite a transgressão provisória dos interditos religiosos e sociais.

Reteremos da festa o quadro espaço/tempo, no qual pode ser praticado um certo número de jogos e comportamentos, permitindo à coletividade de se reinvestir re-jogando, isto é, representando, o mundo e o social, senão sempre, ao menos com freqüência, de um modo derrisório, situado em algum lugar na fronteira entre o profano e o sagrado.

O espetáculo

O espetáculo seria um modo de participação assim como a festa é um comportamento, ou antes seria um modo de abordagem dos fenômenos aqui estudados? A resposta a questões como esta poderia elucidar o emprego intercambiável de alguns termos. Por exemplo, o rito e a festa seriam espetáculos? Segundo BELAVAL (DUMUR, 1965:5), *O espetáculo encerra elementos lúdicos, mas não se identifica com o jogo: ele o contém e o ultrapassa*. Entretanto, sem querer reduzir a palavra à sua etimologia (o que o olhar abarca), seus empregos metáforicos (o espetáculo da dor humana, dar-se em espetáculo...) nos obrigam a um sentido bastante global.

Admitamos que, naquilo que aqui interessa, supõe-se a co-presença do espetáculo e do público, que pode se definir por formas (um tempo, um lugar) e que pode ser rodeado de práticas rituais ou convencionais (iniciatórias, de abertura, de encerramento...). Pode, algumas vezes, abordar a sugestão hipnótica, a fascinação (boxe, futebol...). Mais próximo do teatro então, como sugere BELAVAL (op. cit.: 11), *o espetáculo é o ato comum do ator e do espectador*.

Reteremos do espetáculo a idéia de tudo o que, na ordem do divertimento regulado, dá a ver alguma coisa a um público espectador. Das definições propostas acima, reteremos as seguintes acepções encontradas em NOËL (1985):

Mito: Estrutura portadora e organizadora de símbolos, explicação e modo de emprego do mundo. O mito, que é "refletido" na tragédia grega, pode se atualizar no rito.

Rito: Ações, no espaço e no tempo, de formalismo estrito, colocando a serviço da eficácia objetos, gestos e palavras, integrando a força ativa do símbolo, atualizando todo ou parte de um ou vários mitos com o objetivo de negociar com as potências sobrenaturais.

Ritual: Como adjetivo, está relacionado ao rito. Como substantivo, o ritual é o referente do formalismo, escrito ou não, ele é o que diz, o que deve ser feito, como e em que ordem. Já o rito é a própria ação, a prática em obra.

Cerimônia: Ação no espaço e no tempo, de formalismo estrito, colocando a serviço da eficácia objetos, gestos e palavras, símbolos, mas participando da regulação das dinâmicas coletivas, sociais e/ou políticas, imanentes. Pode-se ver aí a vertente profana do rito.

Cerimonial: O cerimonial está para a cerimônia o que o ritual está para o rito. Descreve, pois, com precisão tudo o que deve ser o desenvolvimento da cerimônia, esta última sendo a ação, o acontecimento, o próprio evento.

Jogo: Estruturas de ações cujos conteúdos podem ser muito diversos fazendo apelo a sensório-motricidade e/ou à inteligência, e/ou à imaginação e cuja economia se situa entre um sistema de regras e o *como se*.

Festa: Quadro espaço/tempo no qual pode ser praticado um certo número de ações (jogos, comportamentos, etc.) permitindo à coletividade de se reinvestir re-jogando o mundo e/ou o social de um modo situado entre o profano e o sagrado.

Espetáculo: Tudo o que, na ordem do divertimento regulado, dá a ver alguma coisa a um público espectador.

Segundo estas definições, mito e rito pertencem, sem ambigüidade, à esfera do sagrado. Cerimônia, jogo, festa e espetáculo situam-se num lugar mais ambíguo, geralmente em uma esfera preferencialmente profana com ressurgências mais ou menos pregnantes oriundas do sagrado. A festa pode incluir uma ou várias cerimônias, jogos e espetáculos sendo que estes últimos envolvem cerimônias, jogos e... teatro.

A palavra "teatro" traz em sua etimologia a noção do olhar refletido, estágio do espelho coletivo. O teatro é então o lugar onde a pessoa vai olhar os deuses descerem, mais exatamente contemplar, isto é, ser olhada olhando, ou ainda, se olhar olhando. Não se trata de simples metáfora: a eficiência do teatro depende enormemente desse olhar olhado do público. O teatro só funciona realmente na relação ator <—> espectador, ator actante <—> ator olhante. A verdadeira diferença entre ator e espectador reside em que um é ator de ato e o outro ator de olhar, criador de representação equivalente-ação. Isto estabelece claramente a especificidade do teatro, que as pessoas tendem a esquecer à medida em que as máquinas de comunicar se multiplicam em nossa cultura.

O funcionamento essencial do teatro consiste na circulação do fazer simultaneamente semelhante/diferente, identificado/distanciado, ambos os elementos confundidos/distintos, da relação ator/espectador. Ator olhando, sou agido pelo ator actante, mas, ao mesmo tempo, eu o olho agir e eu me olho olhando-o: circularidade, espiral indefinida, que pode chegar até à emergência catártica.

Teatralidade e Comunicação

Já abordamos o discurso da teoria da comunicação sobre o teatro, mas é necessário a ela voltar, agora mais detalhadamente, para provar o conceito de teatralidade (como acabamos de fazer com a catarse). Que o teatro produza, entre outras coisas, esse efeito catártico, notadamente pelo viés da teatralidade, atesta um fenômeno de comunicação.

Pode-se dizer que não há verdadeiramente comunicação no teatro senão à medida em que se realize uma boa alternância de participação identificatória/consciência refletida: a relação participação/consciência não sendo constante, uma das duas partes pode, segundo o caso, mais ou menos, dominar a outra qualitativamente. Sem dúvida, a teatralidade é um conceito fluido.

> *A comunicação é a ação de fazer participar um indivíduo – ou um organismo –, situado em uma época, em um dado ponto R, das experiências stimuli do meio ambiente de um outro indivíduo – ou de um outro sistema –, situado em uma outra época, em um outro lugar. E, utilizando os elementos de conhecimento que possuem em comum.*
>
> (MOLES/ZELTMANN, 1973:102)

É evidente que o espaço e o tempo podem ser considerados como idênticos quando se trata de uma comunicação próxima, por exemplo, uma conversação interindividual em que emissores e receptores permutam alternativamente seus papéis num círculo lingüístico. Mas, mesmo neste caso, é possível que cada um dos interlocutores introduza na conversação experiências *stimuli* de um meio ambiente situado em uma outra época, em um outro lugar (como, por exemplo, falar de uma recente viagem à Grécia a alguém que, há muito tempo, já fez uma excursão a esse mesmo país).

No teatro, a comunicação é a ação de fazer participar um indivíduo ou um grupo de indivíduos (os espectadores) situado(s) em uma época e em um dado ponto (agora, na sala de espetáculo) das experiências *stimuli* do meio ambiente de um outro indivíduo ou grupo de indivíduos (os atores) situado(s) em uma outra época e em um outro lugar (aqui, no mesmo momento e praticamente no mesmo espaço, mas simulando um outro).

Evidentemente, as condições são preenchidas se nos limitarmos à anedota. O que os atores têm a dizer, mesmo se é feita alusão a um outro lugar e a uma outra época, transmite-se por canais naturais segundo um tipo de comunicação unidirecional de difusão. Porém, no fenômeno assim descrito, a teatralidade não entra em nenhuma parte, ela é ausente. Atores e espectadores não se reuniram para isto. Eles se reuniram para fazer (?), comemorar (?), viver (?) , reviver (?) alguma coisa juntos, e isto, aqui e agora.

Digital e analógico

Em todos os momentos da elaboração da mensagem entre sujeito-emissor, os aspectos estéticos e semânticos da comunicação estão presentes. Só muito raramente eles são confundidos.

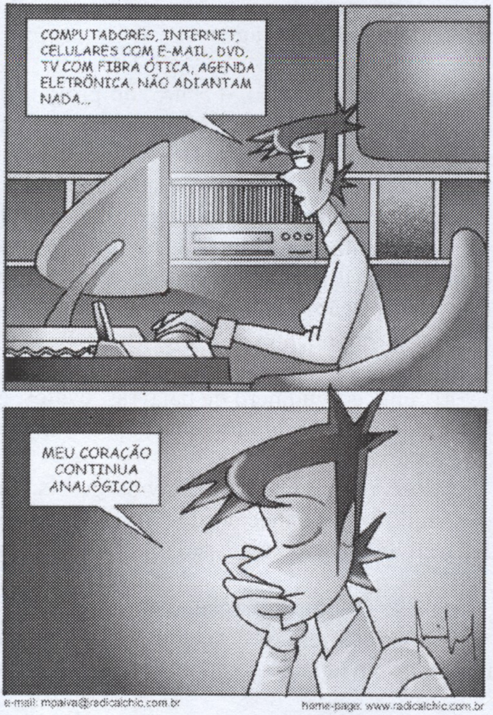
Assim como se pode examinar o duplo ponto de vista semântico e estético da mensagem, pode-se considerar dois modos fundamentais de acoplamento dos signos: o digital e o analógico.

A *comunicação* digital (numérica – emprestada do informatiquês) depende da combinação de elementos discretos, descontínuos, que podem ser concebidos em geral como signos convencionais, e depende de uma complexidade lógica maior mas de uma riqueza semântica menor que a comunicação analítica.

Vê-se que o duplo aspecto (semântico/estético) oriundo da análise de Abraham Moles não corresponde ao duplo aspecto (digital/analógico) de Anthony Wilden. Entretanto, esta comunicação digital parece codificada do mesmo modo que a mensagem semântica. Isto corresponderia a dizer, com WILDEN (1972), que a mensagem semântica está longe de englobar todo o sentido.

A comunicação analógica pode ser descrita como um espectro contínuo de diferenças, que remetem de modo concreto ou icônico a conteúdos qualitativos, subjetivos, quase sempre globais, não lógicos, mas de uma grande riqueza semântica.

No analógico, trata-se de uma outra semântica, um outro sentido assimilável ao terceiro aspecto da mensagem, evocado mais adiante, isto é, essa zona mal discernida além da mensagem semântica e da mensagem estética, correspondente a esses fenômenos de empatia que as Ciências Humanas não conseguiram ainda objetivar.


COMPUTADORES, INTERNET, CELULARES COM E-MAIL, DVD, TV COM FIBRA ÓTICA, AGENDA ELETRÔNICA, NÃO ADIANTAM NADA...
MEU CORAÇÃO CONTINUA ANALÓGICO.

e-mail: mpaiva@radicalchic.com.br home-page: www.radicalchic.com.br

Em resumo:

O numérico (digital) é descontínuo, positivo e negativo, abstrato, arbitrário e combinatório.

O analógico é contínuo, positivo, concreto, icônico, necessário. O digital é o domínio da oposição e da identidade. O analógico é o domínio da diferença e da similaridade. Em relação ao digital, o analógico perde em sintaxe; em relação ao analógico, o digital perde em sentido. As novas imagens marcam uma tentativa e um avanço na via da digitalização do analógico.

De um certo modo, a linguagem humana, dedutiva e combinatória, depende do digital, mas não pode não veicular o analógico. Em contrapartida, os computadores são o domínio do digital absoluto – no momento.

Tudo o que, numa conversação, acompanha as palavras – as atitudes, as inflexões da voz, os olhares, os sorrisos, em suma, o inefável – pertencem ao analógico.

Ainda que o ser humano comunique mesmo sem o saber, pode-se, acreditando fazê-lo, não comunicar nada, ou melhor, comunicar que não se comunica, ou que não se quer/não se pode comunicar. Emitem-se mensagens sem reconhecê-las como tais, que podem ser recebidas por outrem sem que a pessoa as perceba, e inversamente.

Mas onde entra a teatralidade nisso tudo? Não estamos assim tão longe dela, conforme se verá a seguir.

Os três componentes da mensagem

Modo de representação do real, o teatro, no prolongamento do rito, assume o re-jogo da criação cósmica e da fundação da cultura. Trata-se de um *affaire* de grande carga afetiva pela ressonância analógica entre nascimento do mundo, nascimento da cultura e nascimento do próprio sujeito.

A questão das origens (cósmicas/históricas) reflete-se dramaticamente na psique individual. Os mitos fundadores da civilização vão fornecer uma primeira resposta que o rito colocará em ato concreto, uma primeira representação da representação. A mensagem ritual é composta de explícito e de implícito, com três componentes:

a) um certo número de palavras, cantos, gestos, danças, cujo sentido é conhecido de todos, suscetível de ser retomado pelos fiéis (explícito);

b) um certo número de palavras, gestos, cânticos, danças, cujo sentido só é conhecido dos iniciados – aspecto este que induz o efeito espetacular do rito (implícito esotérico).

Essa representação simbólica, parcialmente esotérica, tem necessidade para funcionar, para obter o efeito desejado sobre a economia libidinal individual e coletiva, de um terceiro componente:

c) um certo número de signos implícitos, indiscerníveis, não isoláveis do *continuum* contextual equivalentes a "o que se passa é muito importante, vocês estão em contacto com forças misteriosas, etc." (implícito empático).

Esses três níveis da mensagem estão aqui separados tendo-se em vista as necessidades da análise. Um mesmo signo pode ser portador dos três níveis; os quais estão em relação de complexidade (e de esoterismo) crescente:

- 1º nível: comunicação: "Eis a história."
- 2º nível: metacomunicação: "Esta história é muito mais que uma história."
  (o não iniciado é aqui remetido a seu imaginário para perceber este mistério)
- 3º nível: metacomunicação: "Aqui, Real revelado: maravilha Alhures, Real escondido: perigo."
  (O fiel pode se abandonar à possessão, ao *dépaysement* e deve em seguida voltar à norma social)

Assim, o terceiro nível inclui o segundo o qual inclui o primeiro nível. É preciso aproximar isto da teoria batesoniana do **Jogo e do Fantasma**, onde

> *todos esses problemas de quadros e de paradoxos podem ser ilustrados em termos de comportamento animal, onde se pode reconhecer ou deduzir três tipos de mensagens:*
>
> *a/ mensagens que aqui chamamos signos indicativos do humor;*
>
> *b/ mensagens que simulam os signos indicativos do humor (no jogo, a ameaça, a parada, etc.);*
>
> *c/ mensagens que permitem ao receptor distinguir entre os signos indicativos do humor e outros signos que se lhes assemelham. A mensagem "isto é um jogo" pertence a este terceiro tipo, indicando ao receptor que a mordiscagem e outras ações significativas não são mensagens do primeiro tipo.*
>
> (BATESON, 1977:220-221)

Isto funciona também com o teatro, mas este opera relativamente ao rito um duplo movimento de enriquecimento e de empobrecimento. Sua deriva profana aciona uma forte complexidade da parte exotérica, enriquecendo a história, desenvolvendo a narrativa, explicitando a anedota. Paralelamente, toma uma certa distância do esoterismo, cuja parte ele diminui. Mais exatamente, ele opera uma modificação na natureza e no papel do segundo e terceiro níveis da mensagem.

O efeito produzido pelos símbolos veiculados no mito, posto em ato – encenado – no rito (sobre a Outra Cena, de qualquer sorte) deve ser transposto por condensação no espetacular sobre a cena do teatro. Esta necessidade de encontrar a equivalência da fascinação ritual orienta o teatro para a espetacularização.

O desenvolvimento da intriga e os efeitos cenográficos da *mise en scène* são seus principais instrumentos. A deriva do desenvolvimento do explícito até reduzir o implícito a um mínimo conduzirá o anedótico ao efeito de suspense, isto é, o equivalente – fascinação na intriga. A carga simbólica, contida inicialmente no rito, é o suspense por excelência: "Eu sou?"

Os três componentes da mensagem ritual reencontram-se de certo modo modificados na mensagem teatral. Primeiro, o nível explicito (digital, numérico, numerizável), que compreende a história contada, a narrativa textual. Em seguida, o nível implícito estético (analógico 1), que compreende a dimensão estilística da textualidade, a fábula que a *mise en scène* deseja extrair dela, e todos os meios artísticos postos a serviço desta idéia. Existe esoterismo na expressão estética de um talento. Um artista é um equivalente iniciado. Enfim, o nível implícito empático (analógico 2), que corresponde ao que se denomina teatralidade, componente da mensagem permitindo a transmissão emocional e simbólica.

O componente estético pode ser descrito como um espectro contínuo de diferenças que remetem de modo concreto ou icônico a conteúdos qualitativos, subjetivos, quase sempre globais, não lógicos, mas de uma grande riqueza semântica. Ele corresponde muito bem à comunicação analógica de Anthony Wilden.

O componente empático inscreve-se num espectro contínuo no qual os sinais não são, todavia, isoláveis da situação global de comunicação. Ele é quase sempre independente do contexto cultural no qual se exprime. Ele pode, com efeito, agir sobre indivíduos estranhos à cultura na qual se inscreve a representação teatral.

Aí ainda, um mesmo signo pode ser portador dos três níveis, aí ainda, esses três níveis estão em relação de complexidade crescente e obedecem ao princípio de inclusão.

- 1° nível: comunicação: "Eis a história."
- 2° nível: metacomunicação: "Esta história é um simulacro portador de significações estéticas anexas."
- 3° nível: metacomunicação: "Aqui é (como se) real."

Assim, a história é inclusa no campo estético, que é incluído no contexto empático. A história conta a história, dá a compreensão anedótica, o componente estético confirma a carga emocional e simbólica e encontra sua última significação no contexto empático.

Na mensagem teatral, o que corresponde aos "signos indicativos do humor" de Bateson é a história, com todas as suas peripécias, que se pode digitalizar e mesmo colocar na memória do computador. O que corresponde à mensagem "simulando os signos indicativos do humor" são todas as variações em torno da história: estilo do texto, interpretação da *mise en scène*, jogo dos atores com suas nuances e toda a instrumentação cênica, etc. Este quadro que bem inclui o primeiro é semiologicamente mais difícil de discernir.

Enfim, o que corresponde às "mensagens que permitem ao receptor distinguir entre os signos indicativos do humor e outros signos que se lhes assemelham", o equivalente do **isto é um jogo** é bem este simbólico empático indicando: sim, isto é um jogo, porém um **como se real**. Tem-se aí o efeito de similaridade.

E os três componentes, conforme o exposto, são indispensáveis à carga semântica completa da mensagem.

As três dimensões do canal

A complexidade da mensagem teatral supõe um canal apropriado, que em teoria da comunicação se diz canal natural. De fato, a representação teatral geralmente dispensa a mediação artificial. Ela se desenrola num espaço, que requer uma forquilha dimensional aquém da qual não há representação possível e além da qual necessita-se recorrer a mediações diversas (notadamente eletroacústicas).

Esse canal natural da comunicação teatral compreende, pois, um aspecto visual e um aspecto auditivo. É o que aparece a um primeiro olhar. A primeira dimensão do canal teatral é pois audiovisual.

O fato de um certo número de pessoas se encontrarem reunidas em um mesmo lugar para assistir a um mesmo espetáculo põe a nu uma outra dimensão comunicacional: a da proximidade. Esta dimensão proxêmica do teatro, que concerne a olfação, à distância interpessoal, ao vivido coletivo, etc. , que modula a recepção audiovisual, é a segunda dimensão do canal teatral. (HALL, 1971, 1973, 1979, 1984)

Enfim, há tudo o que concerne aos aspectos táteis, cinestésicos e quinestésicos. Tudo aquilo que diz respeito à dimensão corporal está estreitamente ligado ao corpo do ator e passa, sem dúvida, em grande escala, pela dimensão audiovisual, mas em total sinergia com esse "efeito de presença" obtido pela presença efetiva dos atores e dos espectadores.

O teatro é encarnação não só de textos e de atos, mas também de sensações. Encarnação porque o ator está presente e pode "ser comido pelos leões". A situação é outra no cinema e na televisão, onde – no dizer de Noël – "o leão não pode comer o domador". Nessa encenação imediata do jogo, o espectador pode (pagando seu ingresso) beneficiar-se da experiência (por delegação) a qual não ousa fazer, com um efeito de presença que não se acha em parte alguma. O espectador embarca numa viagem, acompanhado, correndo todos os riscos, exceto *o* risco. Ele vive o que não pode viver realmente (ser homem e mulher, jovem e velho ao mesmo tempo...) e com um efeito de real, um **como se** inecontrável alhures. É quando o ator e o espectador encontram a dimensão "transpessoal" da comunicação. Esta constitui a terceira dimensão do canal teatral – a dimensão empática.

O vivido "por procuração" do espectador funda-se na incorporação mimética do ator que constrói no seu próprio corpo a simulação do vivido (representações, sensações, emoções...). Por conexão corporal mimética, o espetacular absorve a mensagem completa e reconstitui a simulação com seus próprios critérios sensoriais e emocionais.

A partir daí, pode-se dizer que o corpo do ator é a cena inicial e que o palco do teatro não deixa de ser um lugar de espelho, que reflete sobre o espectador as representações construídas no e pelo corpo do ator. Deste ponto de vista, toda a instrumentação cênica pode ser considerada como um prolongamento e uma redundância do corpo do ator. Diferentemente da transferência de informação digital, é completamente impossível objetivar esta comunicação por uma medida que permitiria comparar a mensagem emitida e a mensagem integrada. A boa transmissão é apreciada para satisfação das duas partes; ainda assim, restaria o impasse sobre todos os mal entendidos possíveis.

Pode-se constatar que a conexão mimética corporal funciona. Não se pode apreciar sua fiabilidade objetiva na transmissão das informações. Mas, nesse terreno, a objetividade não tem nenhum sentido.

Esta dimensão da comunicação pode ser iluminada por algumas formalizações propostas no tratamento da informação em suas relações com a significação e a forma..

O conceito de similaridade, proposto por THOM (1983:154-160), diferentemente da contigüidade (relação de causa a efeito), é um conceito que define uma relação *floue*, pouco clara, entre dois objetos.

A similaridade deve ser aqui claramente diferenciada da identidade. A similaridade é da ordem do *quase*. A magia procede por similaridade, por analogia, por aproximação dos conjuntos. Mas esses semelhantes não são idênticos. Isto me faz pensar naquilo, por similaridade, por uma relação de semelhança, por *quase*. É este *quase* que inspira os *calembours* do inconsciente, este *quase* que permite a paramnésia. Com a capacidade de aproximar o que se assemelha, este *quase* se insinua na estrita prisão lógica binária do sim/não para criar o "jogo"; este *quase* que causa tanta preocupação aos computadores, é uma das faculdades específicas do homem até o presente momento.

Este **quase** é o complementar do *como se* de BATESON (1977:209-224) em sua **Por uma ecologia do espírito**. Transposto para a comunicação teatral, o que o espectador vê e sente pode ser relatado da seguinte forma: O que eu vejo viver aqui diante de mim é um parecido, semelhante, como se, vale por da realidade, da vida, de minha vida. Este ato representado diante de mim é **como se**, **vale por** ato real. E esse corpo do ator que eu percebo, exprimindo esse ato total, é um **vale por**, equivalente ação que eu percebo como tal no meu próprio corpo.

Não há, pois, identificação no teatro. Existe similaridade (*como se*) por aproximações perceptivas (quase). Cada espectador "reflete" sobre sua Outra Cena seu próprio espetáculo (equivalente ação). Na situação coletiva em que eu, como espectador, eu me olho olhar, onde eu me sinto sentir, a ativação de minha Outra Cena só pode ter lugar na iluminação da consciência refletida.

Rito, Jogo, Cerimônia, Teatro, Espetáculo e Festa

Agora iremos examinar como Émile Noël opera por uma classificação funcional dos modos de inclusão e uma comparação dos conteúdos (mensagem) e dos modos de comunicação (canal):

O mito é uma estrutura incluindo o símbolo. Todos os mitos têm em comum um conteúdo de forma simbólica, de ser uma concatenação de símbolos. Sua utilização da linguagem é secundária.

O rito inclui o mito enquanto instrumentação destinada a comunicar com o sobrenatural por uma colocação em ato de um ou vários mitos integrados em um ritual. O mito posto em ato.

(O ritual pode ser considerado como uma inclusão do rito em suas duas acepções: como "partitura fixada do rito", como conjunto de ritos pertencente a uma dada cultura.)

O Jogo pode ser sacro ou profano. O jogo sagrado é finalizado como o rito. Ele não inclui o rito e não é necessariamente incluído nele. Ele faz parte da instrumentação ritual. O jogo profano não é finalizado ritualmente. Ele tem em si mesmo um caráter improdutivo, de gratuidade, de liberdade, mas deve obedecer a um sistema de regras. Ele supõe dispensa energética, esforço, vertigem, competição. Ele deriva do sagrado e tem ainda um conteúdo simbólico, que depende da agilidade psicomotora, da agilidade intelectual, ou da imaginação. Ele pode tornar-se espetacular, desde que seja dado a ver a espectadores (um torneio de xadrez é um espetáculo). Ele não inclui evidentemente o rito que não o inclui. Com o jogo, transpomos a fronteira do sagrado e do profano.

A Cerimônia inclui o mito, eventualmente o rito, não obstante ter guardado distâncias profanas de um e outro. Na nossa definição, a cerimônia é mais social que religiosa, servindo para fixar um evento ou permitir à coletividade rememorar algum acontecimento da história (a cerimônia de casamento, as cerimônias de vitória, de investidura...)

O Cerimonial pode ser considerado como uma inclusão da cerimônia em suas duas acepções: como "partitura fixa da cerimônia", como conjunto de cerimônias pertencente a uma dada celebração.

O Espetáculo pode evidentemente incluir a totalidade das atividades precedentes: cada uma dentre elas pode ter um aspecto espetacular e pode mesmo ser explicitamente proposta como espetáculo, inclusive na prática sagrada.

Cada um dos modos acima pode, pois, ser apreciado sob o ângulo espetacular, com uma maior ou menor presença de símbolo. Pode haver espetáculo fora dos modos suscitados e revestido com uma carga simbólica (fogos de artifício não comemorativos, espetáculos lumino-cinéticos...)

A Festa, interface do profano e do sagrado, pode tudo incluir. Ela é o espaço-tempo, que é suscetível de inscrever, de acolher toda forma de manifestação, espetacular ou não.

Onde situar o teatro? Este é suscetível de incluir mito, rito, jogo e cerimônia, mas ele mesmo pode ser incluído nas cerimônias e seguramente é passível de ser incluso pelo espetáculo e pela festa. O teatro também pode incluir, por representação, a festa.

O canal teatral por comparação funcional

A festa inclui espetáculo, teatro, cerimônia, jogo, rito, e se caracteriza pela participação: só o fato de ir à festa já faz o sujeito participante.

Nessa festa:

Vocês podem assistir ou não ao espetáculo, que reclamará ou não sua participação efetiva;

Vocês podem assistir ou não ao teatro, que reclamará ou não sua participação efetiva;

Vocês podem participar ou não dos jogos, que serão ou não dados a ver (espetáculo);

Vocês podem participar ou não do rito, se ele ainda é praticado.

O teatro, que, nesta inclusão, pode ser considerado como um espetáculo entre outros, tem pois também, em seu sistema de representação, a possibilidade de incluir a totalidade dessas instâncias.

O teatro pode, interpretando o mito, representar no seu espaço Rito, Jogo, Cerimônia, Espetáculo e Festa; ele pode até mesmo se representar: ele constitui o único conjunto suscetível, por efeito de representação, de se incluir ele mesmo – o teatro dentro do teatro – efeito de espelhos paralelos – vertigem.

O canal teatral é total na medida em que suas três dimensões lhe permitem instaurar um discurso sobre si mesmo sem modificação do canal: o “metateatro” é tão teatro quanto o teatro.

A mensagem teatral por comparação dos conteúdos

O mito é primeiro, como expressão simbólica e se apóia sobre a linguagem. O rito é essencialmente instrumentação. Ele age o (ou os) mito(s). Ele é portador de um elemento anedótico explícito, “numérico” ou digital, muito simples, com uma forte carga de implícito, analógico complexo e misterioso, portador de um real escondido, e de uma forte carga de implícito analógico empático de participação introduzindo o praticante neste "outro" espaço (o campo simbólico é presente nos dois níveis analógicos).

O Jogo – enquanto jogo explicitamente ritual – é portador de uma mensagem de composição próxima daquela do rito; enquanto jogo profano – seja jogo psicomotor, ou de agilidade intelectual, ou de imaginação – é portador de um elemento explícito digital (as regras do jogo, geralmente simples, porém ricas de possibilidades combinatórias para alguns) e de um elemento implícito de variações combinatórias ou de modulações interpretativas, de uma forte carga implícita analógica emocional e participativa.

O Teatro é portador de um elemento anedótico explícito digital complexo, de uma forte carga de implícito analógico complexo portadora de uma modulação estética de um real escondido e de uma forte carga de implícito analógico empático acarretando o efeito de presença e a conexão mimética corporal.

Espetáculo e Festa apresentam níveis de complexidade e de cargas muito diversas nos três componentes do conteúdo (mensagem).

Assim, o teatro, como o mito, utiliza símbolo e linguagem; como o rito, ele é um espaço/tempo codificados; como o jogo, ele se organiza em torno de um conjunto de regras; como o jogo ainda, ele procede por uma participação efetiva (o jogo dos atores), que permite um outro nível de participação dando-se a ver, uma forma de vivido por procuração equivalente – ação que funciona ao **come se**; como a festa, ele pode ser transgressão; e como esta última, pode incluir o que ela inclui, inclusive ela e ele mesmo.

O componente explícito se reduz às regras do jogo (às interjeições, a linguagem é excluída). O componente implícito de primeiro nível comporta uma grande complexidade combinatória e possibilidades de modulações imaginativas e estéticas, mas ela se funda sobre um "vocabulário" simples.

O componente implícito de participação empática é muito poderoso. O efeito de presença torna-se aqui "efeito de massa". A carga simbólica veiculada pelos três componentes é simples. Ela pode se traduzir por: "que os mais fortes ou os mais hábeis ganham", permitindo o efeito de identificação. Mesmo se a análise simbólica pode fazer aparecer toda uma série de representações mais ou menos ligadas à sexualidade, a carga simbólica global permanece simples e depende da dinâmica da dominância, inscrevendo-se na linha do mito fundador.

Comunicar, não comungar. Eis a distância tomada pelo teatro em relação ao rito ou ao ato de possessão original. Ele realiza esse lugar intermediário e conflitual entre separação e fusão.

O proximal, o efeito de presença, é o mais apto a sustentar esta ambivalência fundamental. Esta relação de comunicação supõe uma oscilação entre estes dois pólos: separação radical e fusão total.

> *Nesta oscilação conflitual permanente entre identidade e fusionalidade, entre autonomia e necessidade dos*

> *outros, não se pode impunemente suprimir um dos pólos.*
> (LAPIERRE/AUCOUTURIER, 1982:42)

O teatro é um desses lugares intermediários, espaço potencial onde se joga esta oscilação no proximal, que permite a distância e a partilha da emoção. Na troca – entre eu e os outros como eu/eu, os outros como eu e os atores /eu, os outros como eu, os atores e este Outro com quem eu busco também a comunicar – constitui-se a grande circularidade aberta, lá ainda por níveis de inclusão e de complexidade crescentes convergindo para essa hipercomplexidade (metacomplexidade?) escondida a que chamam o real.

O teatro é inicialmente a máquina de fazer esta viagem. Jerzy Grotowski situa a essência do teatro no que ele chama "a teatralidade das expressões do ator". A chave estaria aí, o ator, motor e centro do espetáculo, mestre e instrumento, em relação sinergética com o espectador. Tudo o que foi dito do processo de incorporação e de conexão mimética corporal concorda muito bem com esta formulação.

O teatro, lugar e função, é uma máquina de comunicar. Máquina de fazer comunicar universos que, apesar de dotados do mesmo "reservatório de sentidos", geralmente não utilizam o mesmo "repertório de signos", para fazer comunicar o espaço de dentro com o espaço de fora, o homem consigo mesmo, com as forças que nele se encontram, em torno dele, o ISTO[6] e o vivido social, para fazer comunicar o homem com a cidade, a cidade com os deuses.

O teatro é a profissão de tecer liames. O teatro é uma máquina religiosa, mas esta função de ligação é independente do conteúdo. Ela é por assim dizer imanente a esta comunicação. É estruturalmente que o teatro é religioso e não pela natureza da mensagem que ele veicula. Se esta mensagem se modifica segundo a situação relativa do espectador, o processo de ligar subsiste.

O esporte é uma atividade aparentemente profana. Nele, torna-se mais claro ainda que esta função de ligar é independente do conteúdo. Não se fala de comunhão esportiva?

> *Das danças xamanistas ao vodu haitiano, às danças de possessão dos Sonraï da Nigéria ou aos mestres loucos do filme de Jean Rouch (reportagem etnográfica da qual Jean Genet extraíria sua obra prima:* Les Nègres*), o tempo parece curto-circuitado, ou talvez esta seja a prova da unicidade do homem, idêntico a si mesmo, para além dos milênios. Com efeito, entre o homem da pré-história e entre os contemporâneos submetidos à aceleração aparente da História, encontramos as mesmas preocupações essenciais,*

---

[6] O Ça de Lacan, ou seja, o inconsciente.

> *a mesma tentativa de dominação da situação pela representação tanto em relação a Deus pelo viés do sagrado quanto em relação à condição de dependência para com o acontecimento.*
>
> (FANCHETTE, 1971:21)

> *De fato, as grandes solenidades, o teatro, as cerimônias sacrificiais e a sessão psicoterapêutica têm pontos em comum: espaço circunscrito (quase sempre sagrado), unidade de ação,* mise-en-scène, *gestos previstos quase marcados antecipadamente, oficiante transcendendo o sujeito ou a multidão, objeto de transferência e mediador entre o homem e a divindade.*
>
> (BARRUCAND, 1970:33)

Isso confirma o que observávamos mais acima: "O que comunica com *isto* funciona à maneira de *isto*", o que comunica com o Real funciona do mesmo modo do Real, o que comunica com o virtual funciona virtualmente, o que comunica com Deus funciona à moda de Deus. Os deuses, aliás, desciam sobre o teatro grego. Não se tratava bem de uma visita mas de uma circulação.

Agora, sim, podemos retomar nosso ponto de partida e avançar em nosso conceito de comunicação ritual tendo em mente o círculo e o princípio de circularidade fundamental à elaboração de nosso paradigma.

Circularidade espiral indefinida, que pode ir até à emergência catártica, pelo viés notadamente da teatralidade, o que constitui um fenômeno de comunicação. Na troca entre os atores e o público, que também busca comunicar, constitui-se a grande circularidade aberta, onde iremos encontrar a idéia de participação por identificação.

Em seguida, os canais naturais empregados na comunicação teatral, são portadores de um campo orientado de participação. Trata-se de um canal emocional, que se poderia qualificar de empático e que se traduz pela capacidade de alguém se colocar no lugar de outrem, de sentir o que ele sente. Além dos componentes semânticos e estéticos, a comunicação ritual possuíria esse componente empático – a teatralidade – permitindo a transmissão emocional e simbólica da mensagem.

Além do mais, é o corpo do ator que opera a transferência de informação, e é completamente impossível objetivar esta comunicação a qual produz um efeito de real, de **como se** inecontrável alhures. "A chave estaria aí: o ator, motor e centro do espetáculo, mestre e instrumento em relação sinergética com o espectador" .

> [illegible] da dominação da situação pela representação tanto em relação a Deus pelo viés do segredo quanto em relação à condição de dependência para com o espectador.
>
> (FANCHETTE, 1971:21)

> De fato, as grandes solenidades, [illegible] sempre [illegible] de ação, uma mise-en-scène, gestos precisos, [illegible] uma [illegible] transcendente o grupo ou a multidão, [illegible] de transferência e [illegible] entre o homem e a divindade.
>
> (BARUCAND, 1975:[illegible])

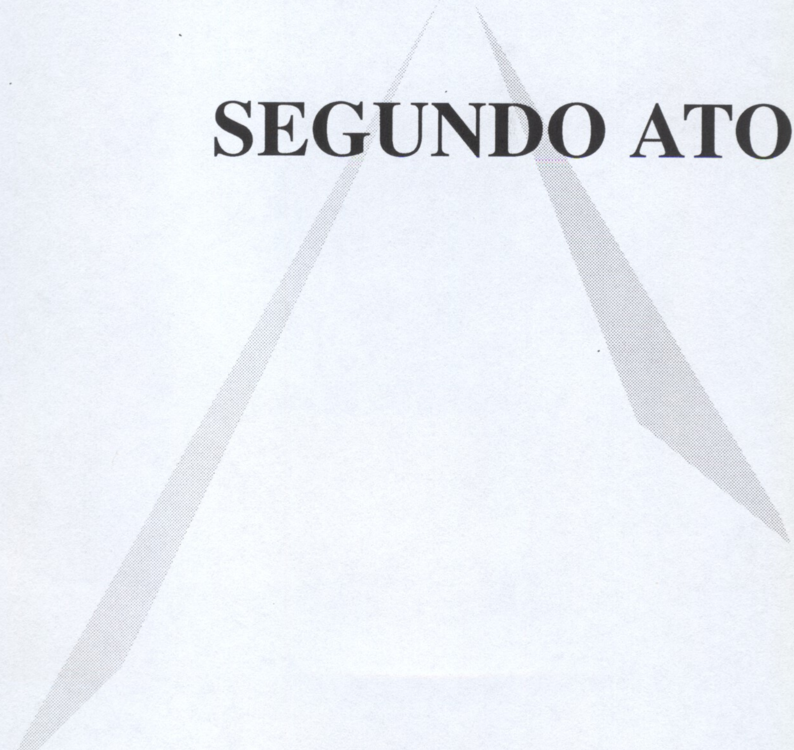
Isso confirma o que observávamos mais acima. O que comunica com Exu funciona à maneira de Exu, o que comunica com o Real funciona do mesmo modo do Real, e o que comunica com o virtual funciona virtualmente, o que comunica com Deus funciona à moda de Deus. "Os deuses, antes, desciam sobre o tablado grego. Não se tratava bem de uma visita, mas de uma encarnação."

Agora, sim, podemos retomar nosso ponto de partida e avançar em nosso conceito de comunicação ritual tendo em mente o círculo e o princípio de circularidade, fundamental à atualização do nosso paradigma.

Circularidade esta um tanto indefinida, que pode ir até a emergência catártica, pelo viés notadamente da teatralidade, o que constitui um fenômeno de comunicação. Na troca entre os atores e o público, que também busca comunicar, constitui-se a grande circularidade aberta, onde iremos encontrar a ideia de participação por identificação.

Em seguida, os canais naturais empregados na comunicação teatral são portadores de um campo orientado de participação. Trata-se de um canal emocional, que se poderia qualificar de empático e que se traduz pela capacidade de alguém se colocar no lugar do outro, de sentir o que ele sente. Além dos componentes semânticos e estéticos, a comunicação ritual possuiria esse componente empático — a afetividade — permitindo a transmissão emocional e simbólica da mensagem.

Além do mais, é o corpo do ator que opera a transferência de informação. E é justamente impossível objetivar esta comunicação a qual produz um efeito de real desconhecido e inigualável alhures. A chave essencial é o ator, motor e centro do espetáculo, mestre e instrumento, em relação sinergética com o espectador.



SEGUNDO ATO

Foto de Torben Huss: Arquivo FILO

A atriz dinamarquesa Iben Nagel Rasmussen em um training, *no Odin Teatret.*

A CONSTRUÇÃO SEMIÓTICA

Ao escolher uma abordagem semiótica do homem em situação de representação organizada, optamos também por estudá-lo enquanto fenômeno de comunicação/significação, segundo o princípio de pertinência. Trata-se, para nós, de descrever os fatos reunidos a partir de um só ponto de vista e, conforme Barthes, "de reter na massa heterogênea desses fatos somente os traços que interessam a esse ponto de vista, com exclusão de qualquer outro (esses traços são ditos pertinentes)" (1985:80) e a interrogar o objeto de estudo – sempre segundo o princípio de pertinência – do ponto de vista semiótico que ele detém, sem fazer intervir, pelo menos numa primeira instância, os outros determinantes psicológicos, sociológicos, físicos deste objeto.

Por outro lado, dada a especificidade de nossa pesquisa, que interroga o próprio código, optamos por não fazer uma análise do espetáculo, não observar o fenômeno teatral através de seu resultado, porém, sim, escolhemos observar o processo de criação – o que exige entrar plenamente no objeto de estudo e empreender uma semiótica do processo teatral.

Nessa primeira fase, marcada pela pesquisa de observação participante, nós nos apoiamos sobre:

> a) a observação e participação em uma série de *actings* do Odin Teatret. Breve, tratava-se de examinar a produção do grupo dinamarquês a partir dos *trainings* e dos exercícios de laboratório, acompanhando todo o processo da instância da enunciação com vistas à sua recuperação integral;
>
> b) o uso de técnicas tais como filmagem e registro em vídeo as quais nos fornecem o meio de examinar e reexaminar, em nível dos signos visuais e auditivos, cada fragmento de uma representação escolhida com tal finalidade.

A essa fase seguiu-se aquelas das entrevistas:

> a) entrevistas com Eugenio Barba, os atores e o pessoal diretamente ligado à ISTA – International School of Theatre Antropology – com a finalidade de colher as várias narrativas e também de ter acesso aos documentos que pudessem fornecer os fundamentos, ilustrar ou servir de verificação ou ainda iluminar algum ponto obscuro no desenvolvimento da pesquisa;

b) entrevistas com alguns especialistas da Comunicação e da Semiótica da Universidade de Paris, para consultas e discussões da problemática e isto em nível de coleta e cruzamento dos dados.

Encerrada essa etapa, poderíamos passar ao *corpus* propriamente dito da pesquisa, ou seja:

a) a elaboração, montagem e desenvolvimento do *corpus* da pesquisa utilizando como métodos de investigação aqueles da Semiótica;

b) reunião de uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pela analista, e que constituem o *corpus* da pesquisa, mais precisamente um constructo semiótico ou uma construção destinada a verificar "o que o texto diz e como faz para dizer o que ele diz", examinar ao mesmo tempo os procedimentos de organização textual e os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.

Isto dito, nosso objetivo é antes de tudo examinar as possibilidades semióticas do texto teatral privilegiando-se o corpo e a voz como sistemas de signos sem para tanto esquecer de examinar os outros sistemas como suporte de um conjunto na Antropologia Teatral.

Escolhendo o corpo e a voz como objetos privilegiados de nosso estudo, entendemos que estes dois sistemas de signos poderiam oferecer a pedra de toque do *sujeito em processo de significância* (KRISTEVA, 1974) e como tal poderiam oferecer o meio de examinar os processos semióticos (as pulsões, suas disposições, o recorte, etc.) daquilo que Julia Kristeva denomina geno-texto apresentado como a base subjacente à linguagem, designada pelo termo feno-texto, linguagem que serve à comunicação e que a lingüística descreve como "competência" e "performance". O feno-texto é, pois, uma estrutura que se pode gerar e que obedece a regras de comunicação, que supõem um sujeito da enunciação e um destinatário enquanto que o geno-texto é um processo, um percurso não bloqueado pelos dois pólos da informação unívoca entre dois sujeitos plenos.

O texto é então (cf. KRISTEVA, 1969) esse processo da significância compreendendo o geno-texto e o feno-texto. Em outros termos, um fundo onde se passa o engendramento significante, e uma superfície ou estrutura significada de função comunicativa. Breve, produtividade significante (geno-texto) e prática significada (feno-texto) que se traduzem ainda por produtividade prática (significação-comunicação). Observe-se que o conceito de Kristeva procura ultrapassar o da semiologia saussuriana: ele tende a configurar que o significante entra de fato no significado... o significante é um significado e reciprocamente sem parar... é o significante, de fato, que procura um significado...

Objeto de significação (organização interna, estrutural) e objeto de comunicação (organização externa, contextual), o texto se define por sua organização interna e por determinações contextuais como uma urdidura de significação e comunicação. Assim é que um *trueque* (troca em dinamarquês), uma peça de teatro, uma performance constituem textos tanto quanto uma poesia, um filme, uma narrativa da imprensa escrita constituem textos. O texto, como definimos, e como aliás observa Diana Barros (1990), pode ser tanto um texto verbal (oral ou escrito) quanto um texto visual ou gestual ou ainda um texto sincrético como a peça teatral, o filme ou as histórias em quadrinhos.

Trata-se, para nós, de detectar [no texto] as marcas do geno-texto e seus traços no feno-texto, observando os níveis do corpo e da voz cujos dispositivos semióticos iremos examinar.

Por outro lado, a partir da distinção entre Semiótico e Simbólico (KRISTEVA, 1974), pensamos – levando-a em consideração e ao mesmo tempo extrapolando-a – pensamos poder aplicar estes termos ao processo da criação teatral tal qual ela é concebida por Eugenio Barba. Semiótica designará a pré-expressividade e também penetrará o texto, a presença do semiótico se reconhecendo então no feno-texto ou ainda em todas as fases do processo em que já se manifesta um feno-texto (ritmos fônicos, vocalismos, etc.) Simbólico designará o domínio da representação, ou seja, a posição da motilidade semiótica como lugar do Outro e instauradora da significação: o texto final.

Iremos agora examinar nossa participação em uma série de *actings* do ODIN TEATRET com o objetivo de compreender o processo de criação do grupo dinamarquês envolvendo *treinamento físico*, *treinamento vocal* e ainda a realização de uma *performance*. Esta série de *actings* e as bases pulsionais da voz constituem o *corpus* de nossa pesquisa.

Trata-se de descrever a partitura desse processo, isto é, a urdidura do sujeito em processo de significância (à medida em que este se desenrola não somente como um litígio, uma espécie de conflito ou drama, mas ao cabo das diferentes fases de um fenômeno e pois como um processo do qual tecedura e tecido são constituidores; atos que se cruzam com a urdidura) onde o engendramento e o engendrado constituem o texto.

16-03-92: TREINAMENTO FÍSICO E VOCAL

O treinamento desse primeiro dia consistiu de alguns exercícios simples como dar uma cambalhota (para frente e para trás), um arco, uma balança, um arco na parede até chegar a colocar as mãos no chão.

Algumas palavras chaves designam o treinamento físico: aquecimento, um corpo decidido (o ator não pára no meio de um exercício porque uma coisa conduz à outra), confiança, equilíbrio, corpo dilatado (*dilated body*), "entrega", pensar com o corpo...

Durante o treinamento vocal, a voz é colocada nos *chacras*: plexo solar (extensão da voz), tireóide (largura) e pineal (altura)... Trabalha-se a projeção da voz bem como suas demais possibilidades, como veremos mais adiante.

Existe também o treinamento das imagens: trata-se de aprender a mostrar o que se está em vias de fazer ou de fazer passar as imagens que se está tentando criar.

17-18-03-92 A SEQÜÊNCIA

1º QUADRO – JOGANDO BOLA

Começo por lançar a bola com a mão direita/Avanço com a perna direita /Pego a bola com a mão esquerda/Lanço a bola com a mão esquerda / Avanço com a perna esquerda/Torno a pegar a bola com a mão direita... O mesmo esquema se repete em seis passadas... E volto em seis passadas ao ponto de partida.

OBSERVAÇÃO: Começo e termino as seqüências com a mão direita e quando um braço faz um movimento o outro permanece imóvel.

2º QUADRO – O GLOBO

A bola do primeiro quadro se transforma em um globo girando entre os dois indicadores das mãos direita e esquerda – pressionada pelo polegar. Mantenho o globo à altura da cabeça escondendo o rosto. Faço-o girar cinco vezes. Findo o quinto movimento, suspendo o globo à altura da cabeça cobrindo o rosto. Baixo a bola à altura do peito. É interessante observar que, no *Dictionnaire Quillet de la langue française*, globo aparece como sinônimo de bola[7]. E então começa o terceiro quadro.

3º QUADRO – AS FLORES

O globo se transforma agora em um ramalhete de flores: seguro o buquê mantendo-o bem a minha frente e a uma certa distância de mim. Contemplo-o. Trago-o mais perto. Sinto o cheiro. Aspiro o aroma profundamente. E novamente aspiro três vezes. Sinto as flores. Na seqüência, abro um pouco o papel celofane e toco as folhas. Mantenho os punhos fechados, um acima do outro, como se transportasse um buquê de flores de verdade. Vou depositá-lo num canto da sala (punhos = talo do buquê/ação de segurar...)

4º QUADRO – O CHAPÉU

Parada a um canto da sala, tiro o chapéu e conto 1. Com o chapéu na mão direita, avanço e conto 2. Procurando onde pendurar o chapéu num ponto à direita, transfiro o chapéu para a mão esquerda e dou outro passo e conto 3 tentando pendurar o chapéu em um ponto acima à minha esquerda. Dou mais um passo e conto 4, segurando o chapéu com as duas mãos e buscando um lugar no espaço onde pendurá-lo. Passo-o para a mão direita – mais um passo – conto 5 – a mesma busca. Ando uma vez mais para a frente e conto 6: Então olho firme para um dado ponto mostrando o que encontrei. Dou mais três passos curtos porém firmes na direção do objeto (a bola) e enfio ali o chapéu. (Bola = cabide?/A bola torna-se um cabide?)

---

[7] Tanto mais que toda a seqüência se desenrolava na língua francesa.

5º QUADRO – A BALANÇA

O objeto do quadro anterior – bola/cabide – transforma-se em uma balança. Com o pé direito subo nesse objeto e ao mesmo tempo apoio-me com as duas mãos na parede. Em seguida, ponho também o pé esquerdo sobre o objeto. Assim equilibrada, olho para baixo tentando ver meu peso. Largo a balança com o pé direito, tirando as mãos da parede e depois retirando também o pé esquerdo.

Após isso, a seqüência é invertida:

1) Bola - sem a bola
2) Chapéu
3) Globo } com o chapéu no lugar da bola
4) Flores }
5) Balança - com o chapéu em cima da cadeira

Até aqui a instância do espectador é um não existente. Nem mesmo cheguei a pensar em um possível receptor. Esses elementos do treinamento da imagem, que são encontrados ou que jorram sob *forma serial* (elementos que constituem a seqüência) e de *modo analógico*, justapõem-se ao fim e ao cabo do trabalho do ator, quando este "está em obra" e produz uma energia no espaço e no tempo.

Poderíamos considerar os treinamentos como pré-expressividade? Em que consiste a pré-expressividade?

Eugenio Barba responde:

> *A expressividade do ator decorre – quase* malgrado ele *– de suas ações, do uso que ele faz de sua presença física. Os princípios que o guiam nas ações constituem as bases pré-expressivas de sua expressividade.*
>
> *São nossas ações que apesar de nós, nos tornam expressivos. Não é* o querer exprimir *que determina as ações de alguém. O* querer exprimir *não decide o que se vai fazer. É o* querer *fazer que decide a expressão.*
>
> (BARBA, 1982)

Durante esta fase, o diretor faz uma seleção do que se já lhe apresenta como uma base semiótica ou simplesmente seleciona referentes (realidade fabricada?) suficientemente dotados de auto-reflexibilidade (a atração da própria forma) ou de uma energia pulsional que ele faz trabalhar numa dimensão tridimensional?

19-03-92 – A SEQÜÊNCIA – TRANSFORMAÇÕES

No dia 19 de março, a seqüência sofre algumas transformações:

1º QUADRO – BOLA (sem a bola)

Agora faço os movimentos sem a bola. Começo e termino com a mão direita. Seis passadas na ida e seis passadas na volta. Durante a ida, devo inclinar a cabeça para trás e, na volta, não esquecer retornando o corpo de mexer também a cabeça de modo a que o espectador possa ver de preferência o chapéu e não o rosto. Quando uma mão lança a bola, a outra tanto quanto os braços permanecem em repouso. Parto de um dado ponto em torno da sala para o centro e retorno, sobre os meus passos, do centro para o ponto de partida (observe-se a inversão do ponto de partida inicial em relação aos dois primeiros dias).

2º QUADRO – CHAPÉU

Este quadro obedece à mesma marcação que o precedente exceto que agora os três últimos passos da seqüência na direção do objeto tomam – a pedido do diretor – uma direção oblíqua para que se possa ver o gesto de pendurar o chapéu sobre o espaldar da cadeira.

3º QUADRO – O GLOBO

4º QUADRO – AS FLORES

O terceiro e quarto quadros se fundem em um com o chapéu no lugar da bola.

Mantendo o chapéu – "globo" na marcação anterior e "globo" na primeira marcação – segurando o chapéu em minhas mãos e virando-o como um globo com meus dois indicadores – empresto a melodia de *Morte e Vida Severina*, do poeta brasileiro João Cabral de Mello Neto; e canto o seguinte texto (um extrato de *Il Mantello*, uma das histórias de *La boutique del mistero,* de Dino Buzzati):

"Espere... agora vou preparar um café para você... uma época, era a paixão..."

Suspendo o "globo" e quando o baixo, eis o "buquê de flores"... (que o substitui). Deposito as flores sobre a cadeira: colocando-me atrás desta última e a partir do espaldar, ponho o ramalhete sobre o respaldo da cadeira.

Notar-se-á que é o gesto que cria o "globo" e o "buquê de flores" executados com o chapéu.

5º QUADRO – A BALANÇA

Este quadro é executado sobre a cadeira e com o chapéu no lugar da bola. Com o pé direito subo na aba do chapéu sobre a cadeira e ao mesmo tempo executo o gesto de me apoiar com as duas mãos sobre a parede que agora não existe na realidade (a cadeira se encontra no meio da cena). Em seguida, coloco também meu pé esquerdo sobre a outra aba do chapéu sobre a cadeira. Assim equilibrada, olho para baixo tentando ver meu peso. Largo a cadeira/balança do pé direito e retiro também as mãos – depois retiro igualmente o pé esquerdo.

Note-se aqui uma vez mais que é o gesto que substitui a parede real de antes ou que é o gesto que cria a parede. E que é o gesto que cria a balança realizada com o chapéu sobre a cadeira.

E detalhe importante, a reter nesta partitura, o significante entra de fato no significado... o significante é um significado e assim reciprocamente sem parar... o que equivale de certa forma a revirar a proposição saussuriana, mas ao encontro do Saussure dos *Anagramas*...

TREINAMENTO VOCAL

Trata-se de encontrar os ressonadores ou as sedes das ressonâncias situadas nos principais *chacras*: *hara*, tireóide, pineal. Em outras palavras: diafragma (região abdominal), coração (caixa torácica) e alto da cabeça (região hipofisária). No jargão do Odin se diz também durante o treinamento vocal: encontrar a voz do pai, da mãe e da filha...

Por exemplo, pode-se então mostrar com a voz uma situação tal como, por exemplo, uma chuva no deserto, projetando-se a voz e explorando o funcionamento pré-lingüístico ou translingüístico do vocalismo fonológico bem como os ritmos fônicos.

TREINAMENTO DAS IMAGENS

São as imagens mentais que se sucedem espontâneamente sem refletir, sem elaboração. É o diretor que as elabora. O ator deve deixá-las fluir analogicamente como se se tratasse de uma arte combinatória das imagens.

Assim é que Leo Sykes me pede para representar uma jovem noiva no dia de suas núpcias. Vejo surgir a imagem das bodas. Uma noiva apreensiva, tensa, dá duas voltas pela sala e súbito pára. Um momento e... represento sua entrada na igreja acompanhada do pai... cena do altar... troca de alianças... beijo/abraço dos noivos... estes últimos deixam o altar para receber os cumprimentos. São sete cumprimentos: um com a mão direita, outro com a mão esquerda, um abraço a uma velha senhora, um cumprimento com as duas mãos, um beijo numa criança, e finalmente, um aperto de mão (a direita) e outro da mão esquerda.

De toda esta seqüência só se aproveitará uma cena: a dos cumprimentos adaptada à cadeira.

COMENTÁRIO

Nesta seqüência, já se constata a preocupação do diretor com o receptor (ele mesmo um primeiro espectador) e, portanto, com a comunicação, quando intervém ordenando à atriz uma maior visibilidade da cena...

Vê-se nas seqüências cada cena não como reprodução mas como equivalente do referente. O terceiro e o quarto quadro, em particular, põem em evidência o princípio mesmo da equivalência.

Eugenio Barba escreve que "a equivalência, que é o contrário da imitação, reproduz a realidade através de um outro sistema."(BARBA/SAVARESE, 1985:64) Julia Kristeva insiste no fato de que "ao se estudar os tons da música indiana encontram-se correlações entre o sistema musical e todos os sistemas compreendendo fenômenos microcósmicos, macrocósmicos e cósmicos, inclusive a organização social" (1969:51) E ela lembra, pela voz de Syrkin, que uma parte dos *Upanishad*, cujo termo significa equivalência, "identifica os diferentes objetos de seus estudos, estabelecendo um sistema de equivalências entre os complexos em jogo." (1969:51)

Assim é que se pode encontrar, na antropologia teatral, correlações entre o sistema corporal e os sistemas da música e da pintura e até mesmo dos números. Várias peças do grupo dinamarquês ilustram esta correlação. É quase como se este teatro aspirasse a uma linguagem teatral equivalente à linguagem musical, pictural. O corpo do ator – no teatro de Eugenio Barba – torna-se um instrumento musical do qual o ator extrai todas as sonoridades inclusive a música do silêncio.

Voltando ao terceiro e quarto quadros, os gestos executados com o chapéu são os equivalentes do globo e do buquê de flores. Certamente, os objetos em cena podem ser semiotizados de "n" maneiras pelo público. Mas esta possibilidade não anula o princípio mesmo das correlações: se não for um globo ou um buquê que o espectador vê, ele encontrará outras equivalências.

"O que pode ser uma comunicação direta?" – perguntava-se Peter Brook, já no longínquo 1974, para em seguida dar a resposta: "Não ignoro a importância das palavras, porém estamos em busca de algo mais radical – uma forma de teatro cujos atos assemelhem-se à música; alguma coisa que produza a mesma impressão em qualquer lugar no mundo sem referência à língua."

Segundo Taviani,

> *O Odin descobre esta "alguma coisa que produza a mesma impressão em qualquer lugar no mundo" talvez porque não está buscando algo como "teatro língua", mas antes como uma utilização do teatro em "nível político". Não busca um "código" que permita a comunicação, mas uma situação que estabelece um contato entre os atores e as*

> *audiências não obstante suas diferenças e que fascina justamente em virtude das diferenças que os ultrapassam.*
>
> (1986:267)

20-03-92: TREINAMENTO DAS IMAGENS

Percepção de peso, volume, comprimento, largura, altura ou profundidade (percepção da tridimensionalidade) bem como de espaço e tempo.

TREINAMENTO VOCAL

Treinamento da tridimensionalidade da voz: comprimento, largura e altura.

A voz portadora de uma significância pode engendrar o texto? Lembremos que o texto é ao mesmo tempo produtividade, isto é geno-texto, e produção, isto é, feno-texto (linguagem).

A SEQÜÊNCIA: NOVAS ALTERAÇÕES

1° QUADRO – BOLA

Parto da cadeira com o chapéu no rosto (caindo sobre o rosto) e entoando *Se esta rua fosse minha* (com uma voz masculina, isto é, colocada em *hara*). Termino de cantar e me volto para começar o 2° quadro. É irrelevante dar mais que seis passadas. A cena começa como no início, isto é, do centro (onde se encontra agora a cadeira) para um certo ponto em torno da sala. A seis passadas do retorno são eliminadas.

2° QUADRO – CHAPÉU

Sem pausa alguma, começo a cena do chapéu buscando variar os níveis onde pendurar o acessório.

Finalmente, após ter pendurado o chapéu sobre o espaldar da cadeira, sento-me nela para descalçar minhas botas e colocá-las à minha direita sobre a cadeira. Completo o círculo e começo o 3° quadro:

3° QUADRO – GLOBO

4° QUADRO – FLORES

O 3° e o 4° quadros se fundem a partir da notação anterior em um único quadro: FLORES

4° QUADRO – A BALANÇA

A mesma marcação anterior. No fim, devo acrescentar o texto:

"Mas com a mãe, como poderia ter vergonha em face da mãe?"

com a música de *Morte e Vida Severina*.

E então começo uma nova seqüência:

Viro a cadeira e volto-me (ao final do movimento) para montá-la a cavalo... Em seguida, calço as mãos com as duas botas ao meu lado e ensaio a cena do casamento (aquela dos sete cumprimentos).

Em seguida há uma seqüência de rosto:

1) Tristeza
2) Beleza
3) Interminável
4) Angústia
5) Imobilidade
6) Sangrento
7) Grande
8) Alegria

Ao fim desta seqüência, devo rir (a alegria explode numa gargalhada que pouco a pouco se mescla de dor) e pronunciar o texto final:

"Meu filho, mas isto é sangue!"

TREINAMENTO DAS IMAGENS:

ÁRVORE DE NATAL E PAPAI NOEL

A diretora me pede uma descrição a propósito deste tema – uma narrativa gestual...

Descrevo a árvore, seus ramos, seus ornamentos e suas luzes pisca-pisca.

Descrevo também o Papai Noel: como é, como se veste (gordo, barba, vestimentas largas, botas e um saco sobre as costas, etc.)

O Papai Noel se aproxima da árvore e retira do saco alguns presentes (primeiro lentamente e depois com toda a pressa) e uma vez terminada sua tarefa, vai-se embora carregando seu pesado saco nas costas...

COMENTÁRIO

A idéia de um teatro analógico nos vem à mente como se um grande eixo vertical atravessasse o texto em vias de engendramento, cruzando o eixo horizontal digital. Os lingüistas e os semiólogos muito insistiram sobre "o duplo caráter da linguagem": sintagmática (realizando-se na extensão, na presença e pela metonímia) e sistemática (realizando-se na associação, na ausência e pela metáfora). O que se observa neste texto performático (*performance text*), em vias de engendramento, e que constitui o *corpus* da pesquisa (mas isto se aplica de modo geral à obra de Eugenio Barba), são as trocas dialógicas entre esses dois eixos da linguagem como base da ambivalência não romanesca mas dramática.

> *O diálogo e a ambivalência levam a uma conclusão importante. A linguagem poética no espaço interior do texto bem como no espaço dos* textos *é um "duplo". O* paragrama

> *poético do qual fala Saussure ("Anagramas") estende-se de* zero *a* dois*: no seu campo o "um" (a definição, "a verdade") não existe. Isto quer dizer que: a definição, a determinação, o signo "=" e o próprio conceito de signo, que supõe um recorte vertical (hierárquico) significante-significado, não podem ser aplicados à linguagem poética que é uma infinidade de acoplamentos e de combinações. (...) O duplo seria a seqüência mínima desta semiótica paragramática que se elaboraria a partir de Saussure ("Anagramas") e de Bakhtin.*
>
> *O diálogo não é somente a língua assumida pelo sujeito, é uma escritura onde se lê o outro (sem nenhuma alusão a Freud). Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura de uma só vez como subjetividade e como comunicatividade ou, melhor dizendo, como intertextualidade...*
>
> (KRISTEVA, 1969: 149-153)

Constata-se que o teatro de Barba estrutura-se a partir de uma lógica poética: a do "intervalo de 0 a 2, um contínuo onde o zero denota e o 1 é implicitamente transgredido"[8]. Ele transgride as regras do código lingüístico, estético, cultural e é talvez por esta razão – a transgressão – que Eugenio Barba diz que se trata bem de um teatro político. Lembramos que era pela via da transgressão poética que também Mallarmé e Artaud traziam à tona e ao mesmo tempo detonavam a passagem da dualidade do signo à produtividade intertextual do trans-signo.

O teatro de Barba pertence ao intervalo 0-2, aquele do dialogismo entre o yin e o yang e da estrutura carnavalesca/menipéia/polifônica em oposição aos discursos monológicos que pertencem ao intervalo 0-1 e compreendem o modo representativo da descrição e da narração (épica): o discurso histórico; o discurso científico.

O discurso monológico corresponde ao eixo sistemático ou paradigmático da linguagem enquanto que o eixo sintagmático da linguagem exterioriza-se no discurso carnavalesco e, no diálogo com o eixo sistemático, constitui a estrutura ambivalente que o carnaval legou primeiro ao romance e depois a outros textos como o teatro. *Millionen* e *Antigone*, de Barba, fornecem o exemplo disso. Em *Kaosmos* – "polifonia lingüística onde se sublinha a musicalidade da linguagem" – assiste-se a uma permuta de espaços culturais entre o que pertence ao universo de Franz Kafka, ao mito (lenda escandinava recolhida por Andersen) e ao folclore da Transilvânia (o ritual da porta).

---

[8] Cf. KRISTEVA (1969: 149-153): Nessa "potência do contínuo" do zero ao duplo especificamente poético, percebe-se que "o interdito" (lingüístico, psíquico, social) é o 1 (Deus, a lei, a definição) e que a única prática lingüística que "escapa" a esse interdito é o discurso poético. Não é por acaso que as insuficiências da lógica aristotélica na sua aplicação à linguagem foram assinaladas: de um lado, pelo filósofo chinês Chang Tung-sun, que vinha de um outro horizonte lingüístico (aquele dos ideogramas) onde no lugar de Deus vê-se desdobrar-se o "dialógico" yin-yang, e de outro, por Bakhtin, que tentava superar os formalistas por uma teorização dinâmica feita em uma sociedade revolucionária. Para ele, o discurso narrativo, que ele assimila ao discurso épico, é um interdito, um "monologismo", uma subordinação do código ao 1, a Deus. (...) A descrição realista, a definição de um "caráter", a criação de uma "personagem", o desenvolvimento de um "tema": todos estes elementos do relato narrativo/descritivo pertencem ao intervalo 0-1, logo são monológicos. O único discurso no qual a lógica poética 0-2 se realiza integralmente seria aquele do carnaval: ele transgride as regras do código lingüístico, bem como a da moral social, adotando uma lógica do sonho.

Exploração do corpo, do sonho e da linguagem, a menipéia estrutura-se como uma ambivalência ou permuta de dois espaços: o dialógico e o monológico.

> *A linguagem na menipéia é ao mesmo tempo representação de um espaço exterior e "experiência produtora de seu próprio espaço"(...) Assim, a menipéia constitui-se como hieróglifo, sendo espetáculo...*
>
> (KRISTEVA, 1969: 166-167)

O princípio de junção das diferentes partes da menipéia é, certamente, a *similitude*, mas também a *contigüidade*. Assim, o eixo paradigmático corta, atravessa, o eixo sintagmático. Vide Antígone, de Eugenio Barba, no *Evangelho de Oxyrhincus*.

> *A ambivalência menipéia consiste na comunicação entre dois espaços, o da cena e o do hieróglifo, aquele da representação* pela *linguagem e aquele da experiência* na *linguagem, no sistema e no sintagma, na metáfora e na metonímia.*
>
> (KRISTEVA, 1969:168)

Se nos ativermos à representação da realidade, encontraremos quatro possibilidades: isto é A; isto não é A; é ao mesmo tempo A e não-A; não é nem A nem não-A. As possibilidades A, não-A, nem A nem não-A pertencem à lógica aristotélica do 0-1 enquanto que aquela do A e não-A pertencem ao grau complexo. É a lógica do Zen e de seus *koans*, do *I Ching, O Livro Das Mutações*, a lógica poética do *hai-kai*, do paragrama e de todas as práticas intertextuais do trans-signo onde se salta o 1 e onde a verdade (do 1) não constitui um problema porque na lógica 0-2, o 1 só existe virtualmente.

Voltando à nossa seqüência em questão, somos atraída pela questão do referente, e sobretudo pela relação do significado poético com o referente (nós já precisamos a lógica poética 0-2 do teatro de Barba). "O significado poético remete e ao mesmo tempo não remete a um referente; ele existe e não existe, é ao mesmo tempo um ser e um não-ser". Tal é o caso dos objetos/

referentes vistos em cena. Na peça *Itsi Bitsi*, texto de Iben Nagel Rasmussen, direção e *mise-en-scène* de Eugenio Barba, uma das personagens recolhe um pedacinho de uma coisa branca no chão (na cena IX, que remete ao mesmo tempo ao inverno dinamarquês e ao universo da droga) e assiste-se ao seguinte diálogo:

JAN: - Você sabe o que é isto?
KAI: - É neve.
JAN: - Não. É papel.
Você sabe o que é isto?
KAI: - É papel.
JAN: - Não, é neve.
Você sabe o que é neve?
KAI: - É uma coisa branca que cai do céu.
JAN: - Não, é uma coisa branca que te faz subir ao céu.
(CANTANDO)
Um fluxo de pura neve branca...
Dissolvida e rapidamente espalhada no sangue através de suas veias...
JAN E KAI: - Já estou sonhando com um Natal branco...

Assiste-se, neste diálogo, a um escorregar de sentidos que brinca com a ambigüidade mesma da coisa percebida em cena (Papel? Neve? Droga?) pela intervenção da negação de um dos interlocutores (ou trata-se de denegação?). Voltaremos ao assunto.

Para Rasmussen,

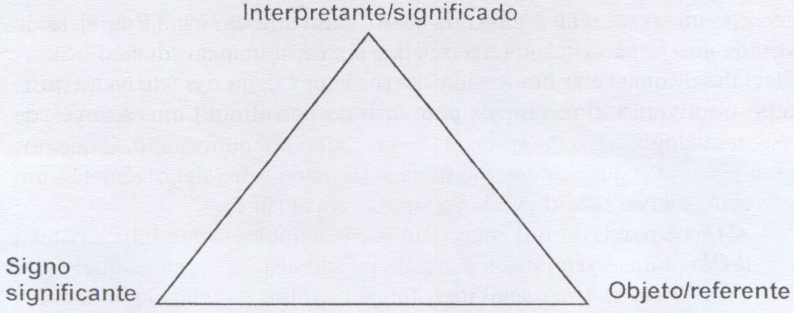
> *O significado não se encontra nas palavras. O significado é o trabalho em si mesmo e os atores deste trabalho aprendem vários princípios de base do ator e não apenas técnicas. O significado é o que o espectador pode obter e receber. Ele é sempre distinto e a recepção varia de um para outro. Para o ator, é idêntico: o que ele pode trazer a uma pessoa não é o mesmo que ele pode trazer a uma outra.*
>
> (mimeo: 1992)

Na nossa seqüência, tal é o caso dos múltiplos significados que remetem e não remetem, por exemplo, ao referente chapéu.

É necessário aqui interrogar as possibilidades semióticas incrustadas no referente. Trata-se de um referente camaleão? Ou bem o fenômeno de semiose ilimitada encarrega-se de criar múltiplos referentes?[9]

---

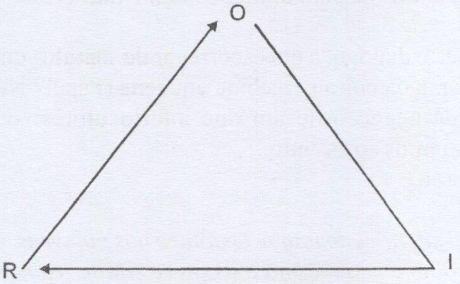
[9] "O signo (ou representamen) é alguma coisa que aos olhos de alguém e sob algum aspecto está no lugar de outra. Dirige-se a alguém, isto é, cria no espírito dessa pessoa um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido. Este signo que ele cria chamo-o interpretante do primeiro. Este signo está no lugar de alguma coisa: de seu objeto". (PEIRCE, 1958: 2.228)



Signo-Significante/Significado/Referente parecem se confundir: O significante busca um significado (o “dizível” segundo Barthes) e eis que

---

O objeto-espetáculo é triadicisável da seguinte maneira, segundo o esquema do signo triádico:



onde R é o representamen, isto é, o espetáculo, o conjunto da representação; onde O é o objeto, isto é, o sentido da peça que é dada a ver; onde I é o conjunto dos interpretantes que podem ser colocados em jogo no decurso do espetáculo.

O sentido se constitui ao termo de um processo de interpretação ou semiose, que consiste em pôr em relação um objeto (existencial ou não) com um representamen (sempre um existente) por intermédio de um interpretante (a mediação do pensamento é necessária).

Posto que o teatro destina-se a um público, sobre os espectadores focalizam-se todas as intenções, todas as tentativas de sedução e eles são, em última análise, os intérpretes últimos e determinantes do sentido da representação. Com a noção de interpretante, a semiótica peirceana parece em condições de lhes atribuir completamente e sem reticência o papel ativo de produtor de sentido que insistem em fazê-los assumir agora no espetáculo.

Os espectadores são, pois, intérpretes, isto é, lugares de convergência dos diferentes campos de interpretantes que suscitam neles os representamens sobre a cena. Assim, a noção de interpretante, liberada daquela, demasiadamente psicológica, de intérprete, nos assegura que a dimensão social do objeto é efetivamente assumida.

(BRUZY. 1982: e 1 – e 3)

este já é um outro signo remetendo a uma coisa que não é mais o objeto de partida, mas justamente um referente que já é do mundo do "dizível".[10]

Para Roland Barthes, o significado de um signo é o "dizível, isto é, tudo o que quem emprega o signo entende por este último. Através de Peirce, sabemos que o interpretante de um signo já é outro signo. O que nos permite entrever que de fato o significado (tornado outro signo) remete a um referente "dizível" (desdobrado/justaposto/em abismo).

Todavia, se levarmos em consideração a tipologia que Julia Kristeva nos dá das práticas semióticas que a sociedade dispõe, veremos que:

1) No *sistema* semiótico fundado sobre o signo, logo sobre o *sentido* (o 1), o significado remete a um referente preciso. É o caso do A – não–A – nem A, nem não–A (adequação ou não adequação do significado ao referente);

2) Na prática semiótica dialógica ou paragramática, o significado poético ao mesmo tempo remete e não remete a um referente; ele existe e não existe, ele é ao mesmo tempo um ser e um não-ser. É o caso do A, não-A (adequação do significante ao significado: ambivalência).

---

[10] QUANDO UM MESTRE FALA DE OUTRO MESTRE O semiólogo, para Roland Barthes, é aquele que, quando passeia pelas ruas, percebe e fareja significação onde os outros vêem fatos e acontecimentos. Segundo Umberto Eco, a propósito de Roland Barthes: " É o único modo, para nós, de compreender sua aventura japonesa. Ele se encontrava em face de uma civilização da qual desconhecia o código: lá, ele desempenhava sua capacidade de compreender e de dizer que havia significação, mesmo quando ele não apreendia o que ela podia ser.

Jogo perigoso, onde Barthes marchava no fio da navalha: ele ignorava as regras dessa linguagem, e todavia ele sabia que alguém diz alguma coisa até mesmo na maneira de fazer um pacote ou de cortar o peixe. Lá, onde a semiose é implícita para o japonês e inexistente para o ocidental, ela representa para Barthes um desafio interpretativo, uma metodologia da suspeita. E ele se felicitava com os riscos e contradições, até porque o que o interessava era o mecanismo da semiose e não a codificação de seus resultados. Trabalhando sobre uma civilização que, com o zen, celebrou a recusa do sentido, o silêncio, a opacidade, ele denunciava e negava em cada página a significação, numa dialética ardilosa e pudica. O *hai-kai* não tem sentido e, não obstante, Barthes empreende três capítulos para mostrar o jogo do sentido que se cria continuamente em torno dele.

(...) Ele trabalhava sobre a semiose quotidiana acreditando bloqueá-la, tratando-a delicadamente, como o teria feito alguém que, por respeito à vida sob cada uma de suas formas, acariciasse um gato vira-lata com a delicadeza e o amor (e a veneração) com a qual se acaricia um gato angorá. Tudo está cheio de sentido, dizia, (...) não quero que fixem em código o que estou tentando lhes mostrar, tampouco que vocês, pelas suas interpretações, façam ressurgir um fantasma, aquele do referente.

(...) Era a época em que as teorias da linguagem eram ainda muito referenciais, ancoradas nos valores de verdade. Em contrapartida, a semiologia de tendência estruturalista tentava trabalhar sobre o conteúdo, as ilusões de verdade, a produção de ideologia e as estratégias de persuasão. O momento em que o significante se ancora no seu próprio suposto referente é o momento em que a linguagem perde em espessura, não levanta mais e torna-se "inatural". Era contra isso que Barthes lutava, e salvando a possibilidade de uma interrogação ininterrupta da linguagem, ele era semiólogo a sua maneira, mesmo quando ainda não parecia (ou ainda mais) fazer semiologia. Ele queria deixar levantar os significantes não porque acreditasse, a despeito dos outros, que tudo é uma cadeia significante e que não existe significado, mas justamente porque sabia que tudo tem significado.

Devemos, todavia, cuidar para não ler Barthes à luz de outras teorias do texto (por exemplo, a desconstrução, a deriva) posteriores a Barthes. Sua idéia de "gozo" não era anárquica; lendo-o, ele visava suscitar sentidos plurais, não a celebrar a inapreensibilidade, o escorregamento perpétuo do sentido". ("A maestria de Barthes", *Magazine littéraire* n° 314 - Outubro 1993: pp.44-45).

Se a Idade Média – época do símbolo – era a época semiótica por excelência, se o Renascimento conduziu ao signo duplo (referente-*representamen*; significante-significado), "tornando todo elemento verossímel (provido de sentido) com a única condição de ser posto junto com o que ele duplica, mima, representa, isto é, com a única condição de *identificar* uma palavra (um artifício) com um real" e se é verdade que se poderia definir uma cultura a partir de sua própria relação com o signo, a época que se anuncia é a época da produtividade translingüística do trans-signo em que a tele-presença mergulha o homem na realidade virtual onde não existe lugar para o verossímil.

Para Barba, "*the precision creates the meaning*". Para tanto, é necessário mostrar! Se tentarmos compreender isto pela relação que o signo mantém com seu objeto ou referente, constata-se que a linguagem poética no teatro também é fortemente marcada de iconicidade. Incontestavelmente, um QUA! Uma qualidade como se o *qua* fosse um aspecto da precisão/ significação ao menos sobre a cena: qualidade do quente, qualidade do frio, qualidade do peso (ligeiro/pesado), qualidade de comprimento / largura / altura e assim por diante... Diríamos que o *qua* pode desencadear o jogo de similitudes e oposições, as numerosas ambivalências yin-yang cuja precisão do ator, capaz de dar conta disso, cria o significado e até mesmo a significação.

Além do mais, é necessário que o espectador acredite no que está vendo. Trata-se – segundo Barba – de uma transparência, todavia, tangível, que toca o espectador e este crê no que vê a tal ponto que lhe acontece mesmo de chegar a sentir que não é o ator mas ele próprio (o espectador) que se exprime. E isto se produz pelo que o diretor do Nordisk Theatre denomina "técnica de inculturação", que se obtém não pela imitação do teatro balinês, indiano ou do Odin, porém fazendo sua própria descoberta e segundo Barba marchando além da miopia cultural. Uma vez mais somos confrontados à questão da transgressão. Por outro lado, trata-se da topologia comunicativa que extrapola a conexão sujeito-destinatário. Voltaremos ao assunto.

21-22-03 A SEQÜÊNCIA – NOVAS ALTERAÇÕES

Antes do início do espetáculo, estou em cena, sentada sobre a cadeira enquanto os espectadores entram e se instalam.

O espetáculo começa quando me ergo e

1º QUADRO – BOLA

A mesma marcação anterior.

2º QUADRO – CHAPÉU

... Após ter pendurado o chapéu sobre o espaldar da cadeira, dou dois passos de modo a me sentar... então, assobiando, tiro as botas com um gesto masculino e coloco-as à minha direita na cadeira.

Uma vez descalçadas as botas, paro de assobiar e pego o chapéu com a mão direita, para começar a cena das FLORES. (Eliminou-se o círculo em torno da cadeira)

Observação: Pego o chapéu estendendo o braço direito enquanto meus olhos – meu olhar – fixam um ponto à esquerda; quando o braço retorna com o chapéu na mão direita, o olhar também se volta em sentido contrário... no sentido oposto... o chapéu à altura do coração e o olhar acima do chapéu, mas no centro. Eu me ergo e começo a cena das flores.

3º QUADRO – FLORES

A cena é feita diante da cadeira.

4º QUADRO – BALANÇA

Mesma marcação anterior. A cena termina com o texto pronunciado com uma "voz de gato":

"Mas com a mamãe, como ele poderia se envergonhar em face da mamãe?"

E quando acabo de pronunciar o texto, ponho o chapéu na cabeça e me viro para começar a próxima seqüência:

DIA DE NATAL

A descrição gestual da árvore acompanha-se do texto

"A mamãe não conseguia compreender: por que ele estava sentado, quase triste, como o dia longínquo da partida? Agora, ele estava de volta, uma nova vida diante dele, uma infinidade de dias disponíveis sem pensamentos, tantas belas noites juntos, uma fila interminável que se perdia para além da montanha, na imensidão dos anos futuros..."

tendo a melodia, atrás das palavras, de *Morte e Vida Severina*.

(A cena do Papai Noel foi cortada)

Quando termino de pronunciar "anos futuros", o olhar distante, viro a cadeira para fazer a cena a cavalo: monto a cavalo sobre a cadeira e calço as mãos com as duas mãos.

A cavalo na cadeira, pronuncio a frase seguinte:

"Não mais noites de angústia, quando no horizonte estourava a faísca do fogo e podia-se pensar que ele também estava lá no meio, estendido, imóvel no chão, o peito trespassado por entre as ruínas sangrentas."

A galope, alegre, mimetizando o trote do cavalo batendo uma bota contra a outra com as duas mãos e batendo os pés sobre o sol... em ritmo (um – mãos/dois – pé esquerdo/três – pé direito).

Quando termino a frase acima, acaba-se também o galope. Então pronuncio as seguintes palavras:

"Enfim, ele voltou, maior, mais belo, e que alegria Marieta!"

com o olhar GRANDE, BELO, DE ALEGRIA...

Em seguida, começa a seqüência do casamento, agora realizado com um texto verbal e reduzido à cena de sete cumprimentos. Executo os gestos enquanto pronuncio as palavras:

Em alguns dias (cumprimento com a mão direita), começaria a primavera (cumprimento com a mão esquerda), eles estariam casados (cumprimento alguém com um abraço e súbito baixo o olhar) na igreja (um beijo à esquerda do espaldar da cadeira e o outro à direita), um domingo de manhã (cumprimento com a mão direita), entre o som (cumprimento com a mão esquerda) de sinos e das flores (cumprimento com as duas mãos calçadas com as botas – elas o estão durante toda a cena – que batem uma contra a outra e fazem barulho).

Deixo cair as botas no chão e sem nenhuma pausa começo a

SEQÜÊNCIA DOS OLHARES

Que se acaba com o texto verbal final:
"Meu filho, mas isto é sangue!"
E fim do espetáculo.

COMENTÁRIO

O diretor, num primeiro momento, deixa o ator exprimir-se a partir das pistas que lhe fornece... O *metteur en scène* trabalha com a expressão do ator, o que ele *mostra* e *monstra*... e partindo desses elementos (que o ator criou a partir das sugestões do diretor), faz suas intervenções, seus cortes, seus acréscimos – num segundo tempo, pensando no espectador...

Poderíamos indagar o que o diretor faz com esses elementos.

Primeiramente, *PINTURA*: tudo, absolutamente tudo, obedece a uma marcação rigorosa e isto até o movimento dos olhos, da boca, dos dedos, etc. O corpo fala e não somente fala, como faz suas própria pausas. Diríamos que se trata de pintura em movimento ou ainda de imagem seqüencial em movimento.

Em seguida, o diretor busca fazer *MÚSICA*. Música de sentidos e não música de sons, diria Barthes. Em *Millionen*, por exemplo, o ator que desempenha o papel do padre funciona como uma espécie de contraponto da peça. E uma atenção especial é consagrada às marcações rítmicas e melódicas executadas com o corpo e a voz em diferentes compassos, medidas a dois, três, quatro tempos e outras ainda minimalistas...

> *O Odin Teatret cava nessa via aberta por Artaud, cada vez mais sistematizada, atravessada no sentido música-voz-grito. Essa via segue uma ordem temporal, mas não forçosamente cronológica: engendramento e regressão, retorno do corpo a si mesmo.*
>
> (MEREDIEU, 1980: 46-53)

Pulsações, ritmos, contrações, gritos, nós de vibrações e de contradições: a matéria prima é orgânica e o único instrumento válido averigua-se ser o corpo (precisamente porque ele não é um instrumento...) "*Grito numa armadura de ossos, nas cavernas de minha caixa torácica*", escreve ARTAUD no *Théâtre de Séraphin* (1970, IV: 179).

Desde *Le Théâtre balinais*, ARTAUD deseja a aparição de uma música saída do corpo mesmo do ator:

> *Esses metafísicos da desordem (...) souberam criar entre o movimento e o ruído articulações tão perfeitas quanto esses sons de madeira oca, de caixas sonoras, de instrumentos vazios, parece que são dançarinos desprovidos de cotovelos que os executam com seus membros de madeira oca.*
>
> (1970, IV: 78)

O ator deve, pois, desaprender as regras de dicção ocidental, essas regras que reduzem seu corpo a um simples porta-voz:

> *Ninguém mais na Europa sabe gritar, e especialmente os atores em transe não sabem mais soltar o grito. As pessoas, que apenas sabem falar e não se lembram que tinham um corpo no teatro, esqueceram igualmente o uso de sua garganta. Reduzidas a goelas anormais, não chegam nem mesmo a ser um órgão, mas uma abstração monstruosa que fala: os atores na França só sabem falar.*
>
> (ARTAUD, 1970, IV: 163-164)

Essa voz que o ator do Odin encontra em Artaud torna-se música vocal e dirige-se não apenas à orelha mas ao corpo inteiro. Música percebida pela caixa torácica, pelos pulmões e pelo ventre:

> *Alguma coisa que faria pensar em uma voz aguda de cabeça fornecida pelo atrás do atrás da garganta, tão longe quanto uma garganta humana possa chegar a recuar, e empurrada pela vontade supertensa da cabeça ainda alguns diapasões mais ao fundo.*
>
> (ARTAUD, 1970, VII:326)

Artaud tenta uma decomposição, uma desestruturação do som e da voz. Voltar – aquém de toda harmonia e aquém do sentido – às moléculas sonoras primeiras, isoladas, separadas. Encontrar um sentido musical que nos restitua *cada átomo do som, cada percepção fragmentaria como pronta a retornar a seu princípio.* (ARTAUD, 1970, IV: 78)

TREINAMENTO FÍSICO

O treinamento físico não visa somente o aquecimento ou a preparação física do ator para entrar em cena, mas também e sobretudo, o treinamento físico procura modelar o corpo para o que Eugenio Barba denomina de expressão *extra quotidiana* – do ator.

Assim é que, por exemplo, um dos pontos sobre o qual insiste o treinamento é a capacidade de projetar a coluna vertebral para trás em arco o que dá uma flexibilidade ao corpo do ator... Um outro ponto sobre o qual insiste-se muito é a distribuição de peso de uma parte do corpo a outra (da perna esquerda à perna direita e vice-versa, do braço esquerdo para o braço direito e assim por diante). A exercitação da distribuição de peso desenvolve também a percepção de comprimento, largura e altura e até mesmo a percepção do espaço tridimensional.

Os exercícios de correr sobre uma praia – areia quente – e as ações de lançar uma pedra ao longe, perto, acima, para baixo, constituem para aquele que os pratica um núcleo de expressividade, que podemos designar como *pré-expressividade*.

Pensamos poder afirmar que o treinamento físico, que compreende tanto os exercícios da ponte e outras acrobacias quanto as poses de Yoga, e "que o ator deve aprender a dominar até que esteja em condições de modelar suas próprias energias", modela a postura física do ator dotando seu corpo de uma *expressão extraquotidiana* (presente mesmo quando ele não está representando e encontra-se fora de cena, ainda que de maneira menos sutil) e isto porque o corpo se modifica, ditalata-se (*dilated body*), ganha em expressão, energia, com o treinamento diário. Isto dito, o sujeito adquire uma presença física energética, que o distingue do indivíduo que não se exercita e é dotado apenas de energia da expressão quotidiana.

Além disso, como destaca Nicola Savarese:

> *O exercício acrobático permite ao ator ensaiar suas forças: inicialmente, serve para superar o medo e as resistências, para confrontar-se a seus próprios limites; depois, torna-se um meio para controlar energias aparentemente incontroláveis: encontrar, por exemplo, os contraimpulsos necessários para cair sem se machucar, para planar desafiando as leis da gravidade. Além do exercício, são essas conquistas que conferem segurança ao ator: mesmo se não o faço estou em condições de fazê-lo. É por seu intermédio que em cena o corpo tornar-se-á corpo decidido.*
> (1985: 132-133)

TREINAMENTO FÍSICO

O treinamento vocal são exercícios para procurar, colocar e projetar a voz (cumprimento, largura e altura ou profundidade), exercícios de descrição vocal-fonológica (descrever o que se vê ou o que se sente com a voz, explorando os ritmos fônicos, as pulsões sonoras, os diversos centros ressonadores e até mesmo todas as possibilidades da gama vocal inclusive a dos sentidos pelos sons). Esses exercícios constituem não só uma preparação técnica do ator como também apresentam elementos da pré-expressividade, que serão úteis ao trabalho do artista em cena.

Explorando todas as potencialidades da voz, pode-se ter a impressão de ir até à regressão como isto efetivamente se produziu o dia em que Leo Sykes diz: "você se encontra numa velha casa e com a voz – e somente com a sua voz – descreva o que vê". Esta exploração da voz sob o tema *velha casa abandonada* durou vinte minutos.

Constata-se em nível da pré-expressividade vocal também uma base semiótica (as pulsões orais e suas articulações). Voltaremos a este ponto, mas podemos afirmar desde já, com relação ao assunto, que:

> */m/ labial, nasal, líquido, e /p/ labial, explosivo, traduzem por meios articulatórios a sucção e a explosão, o "da" e o "fort" freudianos, a oralidade incorporante e a analidade destruidora. Reteremos a pulsão oral das líquidas (l'), (r'), (m) e das vogais anteriores fechadas; a pulsão anal das vogais posteriores abertas; a pulsão uretral das constritivas surdas (f), (s), (x também representada por ch) e eventualmente a tendência à falicização dessa pulsão nas constritivas sonoras (v), (z), (j também representada por g antes de e e i); a pulsão agressiva de rejeição, nas explosivas surdas (p), (t), (k) ou sonoras (b), (d), (g); a pulsão erétil-fálica do (r) apical.*
>
> (KRISTEVA, 1974: 224-225)

23-3-92: DA PERFORMANCE APRESENTAÇÃO DIÁLOGO COM EUGENIO BARBA

Após a apresentação de um treinamento físico e vocal seguido da performance, Eugenio Barba expôs suas reflexões e pudemos discutir sobre sua técnica de trabalho (1992a):

O ator deve ser leal para com o espectador e antes de tudo deve estar convencido – insiste Barba. É necessário que o ator invista muita energia no seu trabalho de modo a que o espectador acredite naquilo que ele vê.

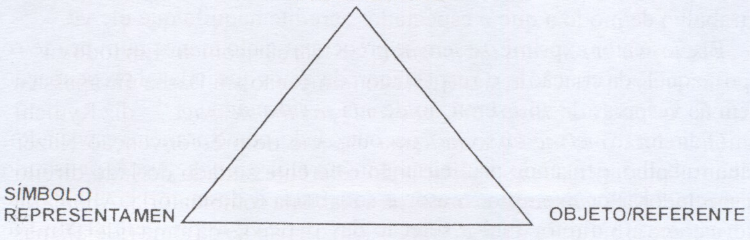
Breve, o ator exprime-se sem se preocupar, pelo menos num primeiro tempo – aquele da criação –, do espectador; digamos que uma tal preocupação advém às vésperas da apresentação de sua performance.

O diretor (o *metteur en scène*), por outro lado, como primeiro espectador, faz seu trabalho, pensando primeiramente no ator e, em seguida, pensando no espectador. Por exemplo, o ator é solicitado a desenvolver uma ação performante... O diretor fará a seleção das partes que para ele criam um sentido. Dessa seleção resulta um sintagma composto de cenas articuladas, isto é, cenas que o diretor articula segundo sua própria leitura. Em outras palavras, o ator exprime (mostra) e o diretor conta (narra) uma história com os elementos de que dispõe, que este último apreende e seleciona elaborando-a de tal modo que a trama flua, escorra... Mas ele intervém solicitando ao ator, ao fim e ao cabo dos ensaios, que este crie algumas seqüências determinadas... O diretor se servirá daquelas que interessam o jogo cênico que está em vias de construir segundo sua própria leitura, que é uma leitura transversal e que ao final será proposto ao espectador. O *metteur-en-scène* rejeitará toda seqüência ou cena ou ação que permita ao espectador apreender antecipadamente ou adivinhar o desenlace da trama (aqui marcha-se no sentido inverso dos folhetins: não se busca aquilo que leve o espectador a se sentir inteligente pelo que ele seria capaz de adivinhar o que vem a seguir; o espectador inteligente é aquele que constrói ele também sua história com o que lhe é dado a ver – como as peças de um *puzzle* ou de um *lego* – e, com sua leitura também transversal, o espectador crítico participa de um jogo em que descobre, com a surpresa do jogo cênico que contraria suas expectativas, o prazer estético – o gozo fruitivo de um objeto artístico do qual ele integra o processo e do qual pode "participar". Evidentemente, trata-se aqui de obra aberta em andamento. Ao final, haverá tantas leituras quantos espectadores houverem.

A questão que se coloca aqui é como o Odin permite ao espectador intervir ou participar do teatro de Eugenio Barba? Um capítulo ser-lhe-á reservado.

Aqui convém explicar o que é uma ação no conceito de Barba: não se trata de puro *acting* (representação) mas de qualquer coisa que se transforma em uma outra dotada de precisão... e já sabemos que a precisão cria a significação.

As seqüências performáticas que acabamos de descrever podem ilustrar o conceito de ação: a bola que é bola e em seguida não é mais bola porque se transforma em globo/flor/balança/cabide, etc. E no processo de depuração, a bola que é bola desaparece de cena e é substituída pelo gesto de jogar bola enquanto que as outras significações do referente bola tornam-se já outros signos "ocupados" por outros objetos. Com Peirce, já sabemos que o interpretante de um signo é sempre um outro signo:



Tudo se passa como nas proposições de Magritte: "Isto não é uma cachimbo" ou "isto continua não sendo um cachimbo". Negação da Denegação. Ou então, para ficar com Peirce, interpretante imediato, interpretante dinâmico, interpretante final. Voltaremos ao assunto.

Recapitulemos a título de ilustração.

Bola – que é bola
Bola – que é globo
Bola – que é buquê de flores
Bola – que é cabide
Bola – que é balança

A seqüência é invertida:

Bola – sem a bola (com gesto)
Chapéu – que é chapéu
Globo } – com o chapéu no lugar da bola
Flores }
Balança – com o chapéu no lugar da bola e sobre a cadeira

Assim:

Bola – sem bola
Chapéu – que é chapéu
Chapéu – que é globo
Chapéu – que é buquê de flores
Chapéu – que é balança

Ou ainda:

A {
Bola = bola = globo = flor
Bola = cabide = balança

A e não-A {
Bola = bola # bola (É uma bola?)
Bola = globo (Não. É um globo)
Globo (bola) = flor (É um globo? Não. Já é uma flor)

"*The precision creates the meaning*". Seria ela icônica? Em todo caso, parece-nos que a questão do signo e da comunicação em Barba ultrapassa a convenção, o código... "*Break the code and read the message*" – diz Ryuichi Sakamoto. Seria a expressividade uma espécie de pré-convenção (fazer trabalhar as possibilidades semióticas do referente situado do lado direito do triângulo)? Na *Kabbala dos Nomes* ou a Kabbala combinatória, Aboulafia descreve como arbitrária a relação entre o som e a paixão da alma (idéia), mas a relação desta com a coisa é natural. E Aboulafia já chamava a atenção para o fato de que as letras são compostas de matérias e de formas, logo é necessário que as letras nos informem sobre o real: a combinação das letras – "diferenciais semânticas"– não é senão música do pensamento puro. Na ciência da combinação de Aboulafia, aprende-se também, através de Umberto Eco, que é preciso prestar atenção às escolhas das letras que têm relação direta com o corpo e podem ter conseqüências sobre este último, como por exemplo, estropiá-lo (ECO, 1992).

Voltando a BARBA, a evidência é substituída pelo inusitado, pelo surpreendente. Assim, a ação da personagem que põe a mão no bolso como se fosse tirar um relógio, mas – surpresa! – não é o relógio que aparece e sim um ovo ou um pássaro que sai voando...

Breve, o espectador construirá com o que ele vê sua história e inclusive a trama. Mais ainda: o espectador costurará seu próprio tecido textual apoiado no que vê em cena.

Barthes pôde falar de três tipos de consciência: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática. A partir de "A Imaginação do Signo", Richard Demarcy propõe

> *A leitura transversal proveniente da consciência simbólica – aquela capaz de ler o signo na sua relação com a sociedade, a consciência que, para ler o signo, retira-o da obra. Essa extração do signo das fronteiras do texto constitui o que Demarcy chama de leitura transversal, em oposição à leitura horizontal tradicional durante a qual o espectador mergulha na obra, fica prisioneiro do desenrolar da ação e espera com impaciência o desenlace final.*
>
> *Assim como pretendia Brecht antes de Demarcy, não se trata de permanecer em nível do texto, do espetáculo teatral: em face deste e de seus signos, e tendo colocado a questão preliminar "o que é isto?", o espectador deverá se colocar uma outra questão: "o que é este objeto na realidade, ele é o reflexo de quê?" Colocando-se estas questões, e respondendo a todas, descobrir-se-á a ideologia da obra analisada, sua verdadeira temática, a visão de mundo oferecida (quase sempre de maneira encoberta) pelo signo.*
>
> (TEIXEIRA COELHO, 1980: 47)

24-03-92 – TRAININGS E ACTINGS

Após a apresentação da performance, Barba considerou que era necessário continuar o trabalho e nós também. Então retomamos os treinamentos físicos e vocais.

Durante o treinamento vocal, trabalhamos comprimento, largura e altura ou profundidade da voz com a técnica do *Odin*. Fizemos um exercício durante o qual Leo Sykes de costas para mim, logo sem me ver, executa movimentos que me mostram a intensidade, o volume, o ritmo, enfim, a projeção energética de minha própria voz...

Por outro lado, pedem-me a criação de algumas ações sobre os seguintes temas: partida/ir/separação/movimento/liberdade/não compreender/de pé.

25-03-92: TREINAMENTO FÍSICO E VOCAL

Retomamos os treinamentos físicos. Leo faz alguns ajustes e me ajuda a aperfeiçoar os movimentos do corpo.

Durante o treinamento vocal, Leo me propõe um novo exercício de procurar a voz e mostrar com esta o que vejo e sinto. Dessa vez, o tema *Perdida na floresta* e o exercício é realizado no escuro. Volta, de novo, a impressão de uma regressão à infância (memória involuntária?)

UMA NOVA SEQÜÊNCIA

Em seguida, ensaiamos uma nova seqüência para o espetáculo baseada nas ações solicitadas na véspera:

1) PARTIDA – executada com um cordão vermelho – ando de um ponto a outro da sala, empunhando aquela corda delgada como se estivesse transportando uma mochila, e olhando o ponto para o qual me dirijo como se tratasse de uma pessoa, aproximo-me dela, olhando-a no fundo dos olhos e a abraço e, depois, vou-me embora...

2) DE PÉ – ...sentada sobre a bola, levanto-me pouco a pouco e súbito vou-me embora...

3) IR – Eu caminho...

4) MOVIMENTO – ... executo algumas ações...

5) NÃO COMPREENDER – Sento-me sobre a cadeira, no meio da sala e faço os movimentos de telefonar... durante a conversa muda eu executo os gestos de não compreender meu interlocutor.

6) As outras ações são descartadas.

26-03-92: A SEQÜÊNCIA

A nova seqüência é ensaiada de modo a lhe conferir uma maior precisão. Ela é invertida:

1)DE PÉ – Sentada sobre a parte lateral esquerda da cena, levanto-me lentamente enquanto pronuncio o texto:

> “a Mamãe não conseguia compreender: por que ele ficava ali sentado, quase triste, como o dia longínquo da partida?”

Começo a me erguer quando pronuncio a palavra "sentado" (a ação corporal contraria a ação verbal – jogo de oposição) e quando acabo o texto (verbal/gestual: a palavra "partida"/a ação de me colocar "de pé" sincronizadas), o chapéu – escondido sob minha roupa – cai de minhas pernas...

2) IR – Pego o chapéu, ponho-o na cabeça e caminho até um ponto, no palco, situado do lado oposto da cena anterior e, de costas para o espectador, realizo o terceiro quadro.

3) MOVIMENTO – Não se trata mais da primeira ação, mas daquela de pegar uma pedra muito pesada e transportá-la do ponto em que me encontro (aquele do segundo quadro) até a cadeira situada no centro do palco. Quando ergo o peso, digo: / "Agora, ele tinha voltado"/quando o transporto, afirmo: / "uma nova vida"/e quando me abaixo para descarregá-lo, pronuncio: /"diante dele"/. Então, sento-me e prossigo:

4) NÃO COMPREENDER (TELEFONEMA) – Sentada na cadeira, tiro da minha cintura uma faca e um garfo à maneira de alguém que se serve de um revólver e uma matraca: lanço-os ao ar e pego-os cada qual com uma mão como se faz nos filmes de *western*. Ponho a mão esquerda, que segura a faca, no chapéu à altura da orelha e, segurando o garfo com a mão direita, executo os movimentos de teclar os oito dígitos do telefone dizendo "uma infinidade de dias disponíveis sem pensamentos". Ao acabar de teclar, levo o garfo à altura da orelha direita e continuo a dizer o texto: "Quantas belas tardes passadas juntos, uma fila interminável que se perdia além da montanha, na imensidão dos anos futuros..." (sempre fazendo o gesto de não compreender o interlocutor do outro lado da linha...). Quando acabo, baixo a cabeça... e me levanto...

5) PARTIDA – De pé, o garfo e a faca nas mãos, manipulo-os ora como suspensórios ora como as alças de uma mochila dizendo ao mesmo tempo: "Não mais noites de angústia" (caminhando na direção da pessoa para dizer adeus e ao mesmo tempo olhando-a nos olhos, continuo) "quando no horizonte explodia a faísca do fogo e poder-se-ia pensar que ele também estava lá"(movimento de abraçar) "no meio" (abraço), "estendido, imóvel no chão" (movimento para a direita e para a esquerda daquele/daqueles que se abraça(m) muito forte), "o peito trespassado" (o abraço se desfaz e a palavra "trespassada" coincide com o tilintar do garfo cruzando a faca no espaço do abraço que pouco a pouco se desfaz) "entre as ruínas"(olhar a pessoa nos olhos e me voltar indo embora) "sangrentas"(após ter dito isto, parar um segundo e me voltar para trás para olhar a pessoa mais uma vez).

Fim da seqüência.

Esta nova seqüência destinava-se a substituir os quadros *Dia de Natal* e pelo menos uma parte da cena *a cavalo* sobre a cadeira.

Constata-se aí o jogo de oposições e de intertextualidade: o tecido do corpo com o tecido da voz ou ainda o dialogismo da expressão corporal com a expressão verbal. Voltaremos ao assunto.

Por outro lado, observou-se também uma sutil comunicação entre ator/diretor a um certo momento do processo de criação da nova seqüência, quando havia uma espécie de troca energética entre o que um e outro faziam...

A questão que se coloca é: Seria possível raciocinar por um outro meio que não seja através da língua ou do código lingüístico? Seria possível pensar o pensamento sem recorrer à língua? Breve, seria possível raciocinar com o corpo?

Seria possível ir além de uma semiótica do sentido, abordando uma semiótica da comunicação que ultrapassasse a topologia sujeito-destinatário e que pudesse ser concebida independentemente da significação? Voltaremos à questão.

Esse "delírio" no qual todo mundo mergulha quando se está em vias de pensar e que constitui o solilóquio é tido como uma língua. Pedir a alguém que páre de pensar é também pedir-lhe para remover a língua da telinha interna, no interior de nosso cérebro, tal o ponto em que somos estruturados, modelados mesmo, pela língua. A língua é então estruturante. O silêncio é a suspensão da linguagem, que estabelece a comunicação com os outros e também consigo mesmo.

Parece-nos impossível sobreviver sem comunicação. O célebre episódio de Kaspar Hauser – entregue a sua sorte, condenado a sobreviver sozinho longe da civilização – parece improvável. Só e aprisionado numa sombrio cubículo, tão longe quanto se lembre, teria morrido bem antes de ser adotado pela comunidade de Nuremberg. Em todo caso, esta história encerra alguns aspectos que nos interessam:

> 1. Quando Kaspar Hauser não consegue se exprimir, é uma mancha que cobre sua memória... Ausência de referente? Ou bem ausência de um repertório lingüístico como instrumento de estruturação da própria comunicação (sujeito) com o outro (destinatário)?
>
> 2. Será que esse vazio que nomeamos mancha corresponde à suspensão da língua ou ainda a uma ausência do código? Em face da ausência de código, o sujeito encontra o silêncio, o vazio simbolizado aqui metaforicamente por algumas manchas...
>
> 3. Quando Kaspar Hauser aprende a língua ainda assim é o referente que lhe fica faltando, digamos um referente balizado pela *práxis* social que ele não teve. A aprendizagem da língua,

> por outro lado, também não o leva a se inserir no contexto social. Sua adaptação é difícil. Quando ele aprende a língua, curiosamente não é para corroborar essa *práxis* (da sociedade de Nuremberg), mas antes para subvertê-la, transgredi-la...

Somos confrontada à questão do não-código, não-signo... Quando paramos de pensar, isto é, de raciocinar por intermédio da língua, é o vazio, o grau zero...

Pode-se raciocinar pelo e com o corpo? O fato é que, exceto em casos muito decodificados em que o corpo parece duplicar a língua ou que se busca a fazer uma transposição da semiologia verbal a domínios não verbais, contrariamente ao que se passa na lógica simbólica, aristotélica, a linguagem corporal depende mais da lógica combinatória, analógica e ambivalente do yin-yang.

O trabalho de criação do ator, em BARBA, supõe a existência, durante o processo de criação, de uma fase de suspensão do pensamento-língua. Esta fase é marcada por uma presença semiótica voco-corporal e que se traduz por uma energia – *en-ergein to enter into-work* – onde é possível detectar o engendramento do texto teatral. Esta fase Barba denomina pré-expressividade.

O REFERENTE, A AÇÃO E O SIGNO

Como na "descoberta" de Magritte, essa busca do ator conduz à possibilidade nova que têm as coisas, que é a de gradualmente tornar-se outra. Breve, um objeto se funde num outro e já se transforma num terceiro. E isto pela ação do corpo do ator. Por exemplo, o objeto bola, que se transforma gradualmente em globo/flor/balança/cabide, etc. e todas as ações onde o gesto do *performer* cria o objeto. O que é então uma ação?

Segundo Eugenio Barba, existe uma distinção a fazer entre "ação" e "movimento". Para ele, uma ação requer uma mudança em energia, ritmo e impulso subjacente à ação enquanto que um movimento é um gesto físico que não acarreta mudança. Para reter sua qualidade dinâmica, cada parte componente de uma improvisação, segundo Barba, deveria ser antes de mais nada uma ação. Assim, o maior interesse para ele é, pois, eliminar todos os "movimentos" e substituí-los por "ações".

Na Ópera *Sakuntala*, a personagem-título é representada ao mesmo tempo por uma atriz (Roberta Carreri), uma dançarina (Sanjukta Panigrahi) e uma soprano. No último episódio, Sakuntala (Roberta Carreri) é envolvida num saco até ao final do espetáculo, quando é aberto, e no lugar da jovem atriz o espectador é surpreendido por uma velha senhora (a mãe de Iben Rasmussen). Esta ação adquire imediatamente aos olhos do espectador um significado preciso: "os anos passaram."

O objeto em cena é essa realidade extra lingüística à qual remete um signo.

> *O referente teatral pode se tornar perceptível no palco. Haveria necessidade de acrescentar que isso é um traço distintivo do teatro por oposição a qualquer outra forma de comunicação artística?*
>
> (ISSACHAROFF, 1985:129)

Necessário se torna ainda interrogar sobre o estatuto do palco: seria ele um signo ou o referente do signo lingüístico do texto?

> *...Mas qual é o estatuto daquela cadeira no palco? Seria um referente atualizado? Parece-me que não, na medida em que o objeto não nos interessa como objeto real, mas como signo pertencente à rede da ficção. O espectador semiotiza, isto é, interpreta e "traduz" o objeto real em um signo, o "desrealiza" pois e transforma também todo material cênico em signo de alguma coisa. O que se percebe no palco, quer seja um objeto "real" ou um discurso sobre esse objeto, não é um referente, mas um signo desse referente, uma ilusão de referente.*
>
> (PAVIS, 1985: 15-16)

Para Patrice Pavis, é pois um abuso falar de referente apresentado no palco. Para ele, "o espectador é vítima de uma ilusão referencial: ele crê estar vendo Hamlet, sua coroa, sua loucura, enquanto, na verdade, ele percebe o ator, seu acessório e a simulação da loucura." (1985:15-16)

De fato, o objeto cênico apresenta-se como signo. Quer dizer que tudo no palco é signo e que nós semiotizamos tudo? É o que afirma E. Ertel. Não obstante, Anne Ubersfeld sentiu muito bem que era necessário resistir a essa hiper semiotização. Para ela, a cena nunca é uma signagem total. Permanecem sempre elementos de referente, de realidade cênica, que não passam de signos de si mesmos, de sorte que, para Anne Ubersfeld: "o signo teatral concreto (é) ao mesmo tempo signo e referente." (1978:123). Patrice Pavis prefere, quanto a ele, não definir o que vemos em cena como referente atualizado, mas como *ilusão do referente*.

Por outro lado, segundo Umberto Eco:

> *Denominar uma representação teatral um* show, *é colocar o acento sobre suas características lúdicas e fictícias; nomeá-la uma* performance *equivale a colocar o acento sobre as características de sua execução; mas chamá-la uma "representação", é colocar o acento sobre o caráter de signo que reveste toda ação teatral, onde alguma coisa de fictício ou não é de fato mostrado, por uma forma de execução ou uma outra, com fins lúdicos, mas acima de tudo*

> *para* que esta qualquer coisa se coloque no lugar de alguma outra coisa.
>
> (Apud HELBO, 1983:16)

Necessário ainda precisar de que ponto de vista está-se a falar de referente ou bem de signo teatral, isto é, sob que ângulo alguém se situa nesta definição do signo teatral. Como já observamos mais acima, numerosos estudos semiológicos consagrados ao teatro focalizam o *resultado* e não o *processo* de criação. Por conseguinte, se o pesquisador se atém à análise de uma representação teatral, está se posicionando como espectador, e deste ângulo do observatório, o que ele perceberá em cena são de fato signos. Por outro lado, se seu ângulo de observação aponta para o processo, isto é do lado do sujeito criador, o que verá então são objetos, referentes que o artista põe em cena. No instante mesmo de sua criação são objetos que o ator manipula e que ele transforma – por sua ação – e por sua pesquisa – em signo. Objetos que ele investe de sentido. Assinalamos que não apenas o trabalho do ator mas também o do diretor, *metteur en scène*, e o de todos aqueles engajados na criação teatral consiste em uma *mise en signe* e, pois, em uma produção de significado. Uma signagem estética.

> *Entre as diversas formas de etnocentrismo teatral que encobrem nosso olhar, existe uma que não se refere às áreas geográficas e culturais, mas que depende da relação teatral. É o etnocentrismo que observa o teatro do único ponto de vista do espectador, isto é, do resultado, esquecendo o ponto de vista complementar: o processo criativo dos atores e do conjunto que eles constituem, toda essa rede de relações, saberes, maneiras de pensar e de se adaptar da qual o espetáculo é o fruto.*
>
> *O que sempre bloqueou ou tornou superficial a compreensão histórica do teatro é o desconhecimento da lógica do processo criativo, a incompreensão do pensamento empírico dos atores, melhor dizendo, a incapacidade de ultrapassar os limites estabelecidos para o espectador.*
>
> (BARBA, 1993:25)

PRÉ-EXPRESSIVIDADE, COMUNICAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO

Não é a ação em si que porta sua significação. Esta é sempre o fruto de uma convenção, de uma relação. O próprio fato de existir a relação ator-espectador implica uma produção de sentido. O problema, diz Barba, é saber se queremos ou não programar as *significações* precisas que devem germinar na cabeça do espectador.

Se nos colocarmos de um ponto de vista complementar àquele do resultado, isto é, do ponto de vista do processo criativo do ator, Barba assinala que o artista pode trabalhar suas ações (dicção, tonalidade, volume, manutenção, distância, intensidade...) sem pensar no que ele desejará transmitir ao espectador, uma vez o processo acabado. Barba diz então que ele trabalha em um nível pré-expressivo. Tanto é verdade que existem momentos ou situações teatrais, fundados sobre um acordo tácito entre ator e espectador, que admitem uma ausência de consenso sobre as significações que é preciso atribuir à ação.

Dado que a emergência de significações supõe a existência de uma relação ator-espectador, para Eugenio Barba "é necessário que o ator, antes de representar isso ou aquilo, exista como ator." (1993:154)

Em *Canoë de papier*, Eugenio Barba esclarece vários aspectos de seu teatro e o papel da pré-expressividade na arte cênica, incluindo-se aí teatro e dança:

> *Trabalhar em um nível pré-expressivo significa para um ator modelar a qualidade de sua existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo, um ator não é um ator. Mesmo que funcionasse no interior de um espetáculo, não passaria então de um material puramente funcional nas mãos de um diretor de cena ou de um coreógrafo. Mesmo que adotasse as vestimentas, os gestos, as palavras, os movimentos de uma personagem, não seria mais, sem uma verdadeira presença cênica, que vestimentas, gestos, palavras, movimentos. O que ele faz não significaria outra coisa que aquilo que ele deve significar. Os lingüistas diriam: ele denota, não conota. A eficiência do nível pré-expressivo de um ator é a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.*
>
> *Para aquele que busca penetrar os segredos da vida cênica, distinguir virtualmente um nível pré-expressivo e um nível expressivo não quer dizer esquecer que o valor do teatro reside no sentido de que o espetáculo, na sua totalidade, reveste-se e faz descobrir. Isto quer dizer comportar-se como todo homem de ciência numa pesquisa empírica: discernir seu próprio setor de pesquisa, tratá-lo como uma entidade, dar-lhe limites operacionais e úteis, ater-se a eles, inventariar, comparar, investigar, precisar algumas lógicas de funcionamento e, enfim, reatar este setor ao conjunto de onde foi desligado para fins de conhecimento.*
>
> (BARBA, 1993:154)

O fundamento pré-expressivo é englobado pela expressão total que o espectador percebe. Porém, na concepção do diretor do ODIN TEATRET, mantendo a distinção durante o processo de trabalho, o ator pode intervir no plano pré-expressivo *como se*, durante essa fase, o objetivo essencial fosse a energia, a presença, o bios de suas ações e não sua significação.

O pré-expressivo é, pois, para ele, operacional; não é – segundo Barba – um plano que se possa separar da expressão, mas uma categoria pragmática, uma prática, que durante o processo visa a desenvolver e a organizar o *bios* cênico do ator, a fazer surgir novas relações e possibilidades de significações insuspeitadas.

> *O pré-expressivo, como nível de organização do bios cênico, aparece dotado de uma coerência própria, independente da coerência do nível de organização ulterior, aquele do sentido. Independente não quer dizer que não haja relações. Esta distinção refere-se à lógica do processo e não àquela do resultado em que os diversos níveis de organização devem se fundir numa unidade orgânica, construir a credibilidade da vida através dos artifícios da arte, e onde cada detalhe deve contribuir para a unidade de conjunto.*
>
> (BARBA, 1993:157)

A reticência em considerar o ponto de vista do processo impede quase sempre de discernir o valor dessa noção de pré-expressivo. Quando se fala de produtos artísticos, diz Barba, somos condicionados a só considerar o modo pelo qual funciona o resultado. Porém, é preciso admitir que compreender *de que modo funciona* o resultado não basta para compreender *por quais caminhos alguém chega* a um resultado. Esta reticência em considerar o ponto de vista do processo, Barba denomina "etnocentrismo do espectador". (1993: 25-157)

Em Barba, o pré-expressivo é o espaço do semiótico o qual funciona em relação ao simbólico mas que não se confunde com a instância do legi-signo. Pode-se então isolar comunicação e significação como duas faces independentes de um fenômeno. Neste sentido, nossa hipótese de partida, segundo a qual é possível estabelecer uma semiologia da comunicação independentemente de uma semiologia da significação, encontra paradoxalmente, contra todas as evidências que nos ensina uma longa tradição científica semiótico-semiológica, sua razão de ser e seu fundamento no não-código[11] como queria Artaud, nesses espaços ainda vazios de codificação, no pré-expressivo e nessas efrações do simbólico pelo semiótico marcadas pela irrupção jubilatória das pulsões do corpo na linguagem. Encontramos isto em Stéphane Mallarmé, em Marcel Proust, em James Joyce, em Antonin Artaud, em Demetrios Stratos, em Eugenio Barba.

---

[11] A noção de código está no centro de uma retórica do teatro. Eliseo Veron (in HELBO. 1983) distingue pelo menos cinco acepções da palavra "código": "(1) Uma espécie de

A comunicação pode ser localizada ou desencadeada na instância dessas zonas de grau zero de significação porque a energia, a presença e o bios das ações do ator comunicam antes mesmo que o receptor possa se interrogar sobre o sentido do que ele vê em cena. Talvez se trate de um desses momentos ou situações teatrais, de que nos fala Barba, fundados em um acordo tácito entre ator e espectador, que admite uma ausência de consenso sobre as significações que é preciso atribuir à ação.

Assim, quando Sanjukta Panigrahi executa uma performance com Iben Rasmussen, podemos dizer que suas ações comunicam antes e não obstante o texto lingüístico em Dinamarquês – o que, em princípio, poderia constituir um *handicape* para aqueles que não entendem essa língua. Em princípio, apenas, porque a força do verbo não decriptado cria no espírito daquele que o ouve um efeito de estranhamento, fenômeno poético, associado à auto-reflexibilidade das obras de arte, a tal ponto que se poderia falar de elevação poética. Da mesma forma, a irrupção jubilatória das pulsões do corpo em cena fascina e é dotada de uma grande força comunicativa. Que significação pode ter um semema isolado? O arquear de sobrancelhas da personagem de Roberta Carreri numa parada de rua toca o observador e convida-o a seguir o elenco tanto quanto certos *mudras* (signos gestuais) executados por Sanjukta Panigrahi na ópera *Sakuntala* têm uma grande força comunicativa sem que o espectador ocidental suspeite dos sentidos encobertos.

> *Certo, o espectador vê resultados: atores que exprimem sentimentos, idéias, pensamentos, ações, em outras palavras, alguma coisa que tem uma intenção e uma significação. Ele crê, pois, que esta intenção e esta significação estão na origem do processo. Mas analisar o resultado é uma coisa, e compreender como se chegou a ele, por que utilização do corpo-espírito, é uma outra.*
>
> (BARBA, 1993:156)

O que pode parecer contraditório à primeira vista é o fato de falar de uma não convenção, não-código, mas – segundo as próprias palavras de Barba – "*the essentiel character of the third theater is the autonomous*

---

analogia imprecisa leva muitas vezes a empregar 'código' como sinônimo de língua; (2) no contexto mais preciso da teoria da informação, o termo 'código' designa o conjunto de transformações que permite passar de um sistema de signos a um outro(...); (3) em bom número de casos, 'código' parece simplesmente ser sinônimo de 'conjunto de obrigações', conjunto definindo a natureza significante de um dado sistema, lingüístico ou outro; (4) em certas teorias lingüísticas (...) um código é muitas vezes concebido como o repertório de unidades 'signos' de que os usuários de um sistema significante dispõem para comunicar; (5) pelo termo 'código', enfim, pode-se fazer alusão ao aspecto 'social' de um sistema significante, 'código' sendo o nome de um conjunto de normas institucionalizadas que fundam o funcionamento do sistema".

construction of meaning" [12] (in WATSON, 1933:20). A significação aí se processa na relação ator-espectador.

Chamamos não-código não apenas esses elementos da arte dramática desprovidos de convenção ou aqueles cuja convenção é muito fraca como também esses materiais saídos de técnicas muito codificadas à exemplo da Ópera Cômica de Bali ou dos *mudras* do *Kathakali* indiano, mas que, em contacto com a cultura ocidental, perdem sua força de significação original para ganhar em nível do gozo estético. Os corpos dos comediantes, os objetos, os fragmentos de palavras, de sons e de música não são mais mostrados como signos que representam e/ou que devem significar alguma coisa, mas são apresentados como objetos que não remetem a nada fora deles mesmos e que se contentam de uma existência de objeto.

A característica comum aos espetáculos, que recorrem a esses empréstimos das culturas estrangeiras, é que em face do texto teatral o espectador recebe uma informação, digamos uma novidade, a qual só adquire significação por intermédio do destinatário – depositário da mensagem. Este faz uma construção autônoma da significação. Trata-se talvez de uma característica do interculturalismo sobre o qual nos estenderemos mais adiante.

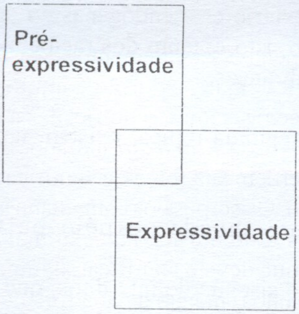
Assim, a relação denotativa signo-objeto ou mesmo a relação significante-significado é deslocada e substituída (perversão?) no terceiro teatro por uma relação ator-espectador cuja comunicação instaura a significação final. Não desejamos com isso subestimar o nível simbólico da expressão total em Barba. Queremos tão somente aproximar as instâncias do pré-expressivo e do semiótico e constatar que, nessa zona, a comunicação pode existir independentemente da significação e pode-se, com justeza, falar em uma comunicação do imaginário, do mundo do sensível, quase intangível e, não obstante, factível.

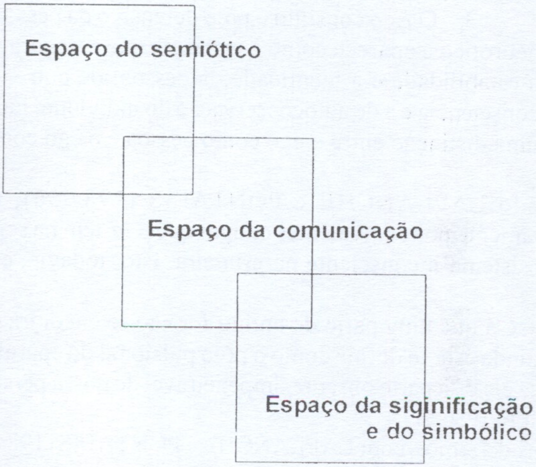
É que no fundo do geno-texto, do engendramento significante teatral, já se encontram embriões comunicativos - presentes em cena nas irrupções do semiótico sobre o simbólico (a exemplo do que ocorre no sonho com as efrações do id no ego) –, que podem fazem desencadear a cadeia de significações sobre a superfície nomeada feno-texto. De tal modo que podemos falar de uma produtividade comunicativa e de uma produtividade significante.

Assim:

---

[12] "o caráter essencial do terceiro teatro é a construção autônoma do significado".


Pré-
expressividade
Expressividade


Espaço do semiótico
Espaço da comunicação
Espaço da siginificação
e do simbólico

DETERMINANTES ANALÍTICOS

É chegado o momento de considerar alguns aspectos psicológicos do processo de criação. Sabemos que Freud elaborou duas teorias tópicas do aparelho psíquico. Na primeira, ele distingue três *sistemas*:

1. O *Inconsciente* (ICs) é a parte mais arcaica da psiqué, a mais próxima da fonte pulsional;
2. O *Pré-Consciente* (PCs) seria o que ele chama nosso "Eu oficial", aquele que nós bem queremos assumir. Pertence ao sistema dos traços mnésicos e é feito de "representações de palavras";
3. O *Consciente* (Cs ou Pc-Cs), situado entre o mundo exterior e os sistemas mnésicos, tem a função de percepção das

informações sensoriais exteriores e endógenas e é a sede dos processos de pensamento, isto é, tanto dos raciocínios quanto de revivescências de lembranças.

Da mesma forma, na segunda tópica, existem também três *instâncias*:

1. O *Id*, que corresponde ao pólo pulsional da personalidade;
2. O *Superego* é o sistema de interditos, que age como um juiz ou censor em relação ao eu (ego) e, por conseguinte, é a barra da censura e do controle; o superego aparece ainda como uma instância que encarna uma lei e interdita que a transgridam;
3. O *Ego* constitui o pólo defensivo da pessoa no conflito neurótico e aparece como a instância que assegura, de um lado, a estabilidade e a identidade da pessoa; de outro, a função de consciência e a de autoconservação do indivíduo. Faz-se também uma distinção entre o ego como pessoa e o ego como instância.

Segundo LAPLANCHE e PONTALIS (1984:56), pode-se ter aproximativamente por equivalentes o lugar que o *id* tem na segunda tópica e aquele do sistema inconsciente na primeira. Isto, todavia, com algumas diferenças...

Notar-se-á que uma parte do antigo *Ics* não se encontra no *Id* e mais claramente ainda este se define como o pólo pulsional do aparelho psíquico. Freud diz que ele é "a parte obscura, impenetrável de nossa personalidade..." (BOULANGER, 1986:51)

Se considerarmos, com LAPLANCHE e PONTALIS (1984:250), que:

> *a passagem da primeira à segunda tópica não implica que as novas "províncias" tornem caducas as delimitações precedentes entre Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente". Mas, na instância do ego, vêm se reagrupar funções e processos que, no quadro da primeira tópica eram divididos entre vários sistemas.*[13]

É interessante notar a estreita ligação entre as etapas do sujeito em processo de significância (semanálise) de Julia KRISTEVA e as teorias do aparelho psíquico (psicanálise) de Sigmund FREUD.

Poderíamos, *grosso modo*, estabelecer esquematicamente a seguinte comparação:

---

[13] Assim, na segunda teoria tópica, a Consciência é o "núcleo do ego"; o *Pré-Consciente* tem suas funções em sua maior parte englobadas no *ego*; e o Inconsciente pouco a pouco pode ser aproximado do Id. O *ego* sendo, em grande parte, inconsciente.

Segundo a primeira tópica, as representações de coisas encontram-se no âmbito do *Ics* enquanto que as representações de palavras encontram-se no plano do *Pcs* e a percepção (sistema perceptivo) no campo do *Pc-Cs*. O inconsciente é, pois, o que não é verbalizado: as representações de coisas. O consciente ao contrário corresponde ao verbalizado: às representações de palavras.

> *Por representação, entende-se o que alguém representa para si, o conteúdo de um pensamento, mas também o elemento que representa um fenômeno psíquico, que está no seu lugar. Na teoria do aparelho psíquico, a representação se distingue do afeto, que é a energia quantificada ligada a cada representação e cuja fonte é pulsional. No fundo, uma representação é pois um traço mnésico mais ou menos investido afetivamente. A representação de palavras é uma representação verbal cuja qualidade seria mais, segundo Freud, acústica. Ele se opõe à representação de coisas que é mais de ordem visual, como no sonho. Mencionemos desde já que a representação de coisas não pode chegar à consciência (vigília) senão associada a um traço verbal.*
>
> (BOULANGER, 1986:49)

É em nível do Ics que se situam a condensação e o deslocamento que Roman Jakobson e Lacan assimilaram respetivamente à metáfora, onde reina a associação por semelhança, e à metonímia onde é a ligação de contigüidade que está em causa.

> *Entende-se por deslocamento, o escoamento, o deslizamento de uma energia de investimento ao longo de uma via associativa encadeando diversas representações, o que resulta em fazer figurar uma representação no lugar de uma outra. (...) Na condensação, uma representação única aparece como um ponto comum a várias cadeias associativas de representações e é sobre ela que se investem suas energias: esta última está, pois, no lugar de todas aquelas que nela se reencontram.*
>
> (BOULANGER, 1986: 57)

Em termos semióticos, pode-se compreender o deslocamento como uma reunião de unidades dispostas num sintagma, isto é, um eixo de combinação por contigüidade ou proximidade. É por este viés que se organiza o procedimento retórico da metonímia.

Quando, por exemplo, nos sonhos nosso eu se oculta atrás de uma estranha personagem: esta nos designa, por identificação, a nós mesmos. O sonho de Freud em Roma (1981:543) onde ele vê cartazes redigidos em alemão. Esta última imagem constitui uma realização de desejos que remetem e que ele associa em seguida a Praga. No sonho do tio (1981), a formação de pessoas mistas serve à representação de uma comunidade deslocada.

O deslocamento é ainda mais revelador no sonho da injeção aplicada em Irma (1981:412-421): Ao recriminar seu amigo Otto por uma leviandade no emprego de certas substâncias químicas, Freud observa, na interpretação do sonho, que ele está se autocensurando. Esta parte do sonho faz alusão à morte de seu amigo ao qual ele havia aconselhado o uso interno de cocaína somente durante uma cura de desmorfinização e o infeliz, parece, se pôs a aplicar injeções desta substância. Ora, como Otto lhe havia na véspera dirigido uma crítica contra sua atuação profissional com Irma, Freud em seu sonho projeta sobre Otto seu antigo sentimento de culpa. E isto sob forma de uma censura análoga àquela que havia recebido: “Não se aplica injeções desse gênero tão levianamente”. (p. 413)

A condensação opera por grupos associativos em uma cadeia sistêmica e que se organizam em torno de uma classe de elementos capaz de reunir estas unidades ou de constituir um modelo – de onde o nome de paradigma –, isto é, um eixo de seleção por similaridade ou associação por semelhança. Este procedimento está na base do outro pólo fundamental do funcionamento linguajar: a metáfora.

O sonho da “monografia botânica” descrito no **Die Traumdeutung** cujo conteúdo manifesto mostra sua relação com o estudo que Freud fazia, na época, sobre a cocaína. Os elementos “monografia” e “botânica” aparecem no conteúdo manifesto do sonho como os elementos, que guardam um considerável contacto com a maioria das idéias latentes, constituindo, pois, *pontos de convergência* aos quais vão se reunir muitas dessas idéias: isto é, em relação à interpretação uma “multiplicidade de significações”. (FREUD, 1981:520)

No sonho, onde aparece uma singular formação verbal – **Norekdal** –, que FREUD (1991:527) associa a “colossal” e “piramidal” – verifica-se uma condensação de *Nora* e *Ekdal*; duas personagens de duas peças de Ibsen. Freud havia lido, pouco tempo antes, em um jornal, artigo sobre Ibsen, assinado por um de seus colegas, que lhe havia anteriormente enviado um trabalho julgado pretencioso por Freud, que agora o criticava em seu sonho, no qual ele se via dizendo a seguinte frase e que sem dúvida alguma se aplicava a esse trabalho: “Isto é um estilo realmente norekdal.” (FREUD, 1981:527)

Um exemplo interessante de condensação verbal é também um sonho de uma das pacientes de FREUD (1981:527) em que ela se encontra com seu marido numa festa camponesa e diz: “Isto acabará num *Maistollmütz*”. A interpretação do sonho revela uma combinação verbal de maïs (milho) + toll (louco) + mannstoll (ninfômana) e Olmutz (nome de uma cidade). Além do mais, por trás da palavra *maïs* ocultavam-se ainda as seguintes palavras: *Meissen* (uma porcelana de Meissen que representa um pássaro), *Miss* (a preceptora de seus pais havia partido para Olmütz), *mies* (que no jargão judeu significa "ruim"). "Uma ampla concatenação de idéias e associações partia de cada sílaba da ininteligível composição verbal."

Na segunda tópica, notar-se-á que o funcionamento do **Id** é regido pelas mesmas leis que aquelas já enunciadas pelo inconsciente: processo primário, princípio do prazer (p. 51). O inconsciente é caracterizado pelo **processo primário**, isto é, nessa instância a energia é *livre* e a tendência à descarga manifesta-se sem entrave. Ela circula de uma representação a outra. Esse estado livre da energia tem por conseqüência não somente a facilidade da descarga mas também os fenômenos de deslocamento e de condensação. Corolariamente, o inconsciente é regido pelo *princípio de prazer*, essa lei que rege primeiro a atividade psíquica e lhe dá como objetivo evitar o desprazer e buscar o prazer. O outro aspecto importante do processo primário é que ele tende à busca de uma *identidade de percepção*. Esta é ligada à experiência de satisfação. Necessário entender por aí que à sobrevinda de uma tensão (de um desejo) os traços mnésicos do objeto e do processo, que anteriormente fizeram desaparecer essa tensão, vão se encontrar fortemente reinvestidos. O sujeito vai então se esforçar para renovar o processo e reencontrar por vias mais diretas o objeto de satisfação, ou melhor, as percepções que esse objeto havia desencadeado. Mais caracteristicamente, essa meta será atingida pela reativação alucinatória da lembrança do objeto. (cf. BOULANGER, 1986: 50-57)

Por outro lado, o funcionamento do **Ego** é regido pelo **processo secundário** em que a energia é ligada e assim controlada. Nessa instância, o que é buscado não é mais a identidade de percepção mas a *identidade de pensamento*, isto é, o interesse do ego recai sobre os liames, as vias de ligação entre as representações. Pode-se dizer que há uma tendência de inibição mais ou menos durável da primeira tendência à descarga. O princípio do prazer é substituído pelo *princípio de realidade*, que consiste em dizer-se que não há satisfação que dure se persistirmos em ignorar a realidade exterior, ou seja, os limites de nosso organismo: "não deixa de ser, pois, um organização do princípio de prazer imposto pela experiência da vida." (Cf. BOULANGER, 1986: 57-58)

Ora, precisamente, as distinções de Julia KRISTEVA nas etapas do sujeito em processo de significância remetem às duas teorias tópicas do aparelho psíquico de Freud. Assim sendo, pode-se aproximar o semiótico (as pulsões e suas articulações) do Id, ele mesmo aproximativamente equivalente dos ICs; a própria significação aparece como uma etapa, não fundamental porém fronteiriça, do processo da significância. Kristeva aloja a significação "na instância do pré-consciente". Ora, na primeira tópica, as representações verbais encontram-se "no mesmo plano do pré-consciente"... Enfim, pode-se dizer que o simbólico é o equivalente do **Ego**, mas que se pode também aproximar do Pc-Cs na medida em que a Consciência é o "núcleo do eu". Os processos primários e os fenômenos de condensação e deslocamento alinham-se do lado do semiótico; os processos secundários, conforme descritos acima, perfilam-se do lado do simbólico o qual resulta da relação social com o outro.

Além dos dois "procedimentos" fundamentais, que Freud designa no trabalho do inconsciente como deslocamento e condensação, ele abordou também a figurabilidade, fundamental no trabalho do sonho. Kristeva aproxima-a da intertextualidade – a passagem de um sistema de signos a um outro – mas que ela prefere chamar transposição. O que Kristeva (p. 59-60) entende por transposição é essa possibilidade do processo significante de passar de um sistema de signos para outro, de intercambiá-los, de permutá-los; e por figurabilidade ela entende a articulação específica por um sistema de signos entre o semiótico e o tético: a transposição aí desempenha um papel essencial porquanto ela supõe o abandono de um antigo sistema de signos, a passagem por um intermediário pulsional comum aos dois sistemas e a articulação do novo sistema com sua nova figurabilidade.

Para Julia KRISTEVA (1974), o semiótico é um conjunto de processos primários, de cargas energéticas, de pulsões que articulam uma **chora**: "uma totalidade não expressiva constituída por essas pulsões e suas **stases** em uma motilidade tão movimentada quanto regulamentada" (p. 23). "O semiótico seria então pré-tético e anterior à significação porque ele é anterior à posição do sujeito. Não há Sentido prévio ao **ego** cogitante numa proposição, mas existem articulações heterogêneas na significação e no signo: é a **chora** semiótica, discreta e combinada, mas não unificável por um Sentido que se instaura de uma tese a qual é um corte" (p. 35-36).

Ela distingue o terreno do semiótico (as pulsões e suas articulações) do *domínio da significação*, que já é aquele de uma proposição ou de um julgamento, isto é, um domínio de **posições**. Esta posicionalidade (...) estrutura-se como corte no processo da significância instaurando a **identificação** do sujeito e de seus objetos como condições da **proposicionalidade**. Ela denomina esse corte, que produz a posição da significação, de fase *tética*.

Toda enunciação é tética porque ela exige uma identificação, isto é, uma separação do sujeito de [e na] sua imagem ao mesmo tempo que de [e nos] seus objetos; ela exige previamente sua posição num espaço tornado doravante simbólico... (p. 41-42) "Não há signo que não seja tético, e todo signo já é uma 'proposição' em gérmen, atribuindo um significante a um objeto através de uma 'cópula' que exercerá a função de significado" (p.43). Submetida a uma regulamentação, a *chora* exibe descontinuidades organizáveis, vozes, gestos, cores já coordenadas segundo um deslocamento ou uma condensação. É sobre esta base que se instaura o **simbólico**. Ele resulta da relação social com o outro[14].

Para que haja enunciação é necessário que *o ego se coloque no significado*, e isto em função do **sujeito** faltoso no significante; um sistema das posições finitas (a significação) só funciona sustentado por um sujeito, com a condição que este falte ao ser. Para Kristeva, "uma tal alteração da motilidade semiótica retira-a de sua clausura auto-erótica e maternal, e ao introduzir o corte significante/significado, dá-lhe a possibilidade de produzir significação. Da mesma forma, *a própria significação aparece como uma etapa*, não fundamental, mas fronteiriça, do processo da significância: a significação está localizada "no mesmo plano do pré-consciente". Enfim, essa alteração significante/significado, constitutiva da linguagem, é designada como devedora do campo social, induzida por ele e imposta por ele. Trata-se da dependência em face da mãe, cortada para ser transformada em relação simbólica com um outro; a constituição do Outro é indispensável para a comunicação com um outro. De sorte que o corte significante/ significado é sinônimo da sanção social: "a primeira censura de ordem social." (p.46)

---

[14] A partir da imago, que é um *corte*, instaura-se a significação como sistema digital, de dupla articulação, e combinando elementos discretos. A aprendizagem da língua pode

Assim, a fase tética, posição do imago, castração e posição da motilidade semiótica como lugar do Outro são, para Kristeva, a condição da significação, o que quer dizer: da posição da linguagem. Ela marca um limiar entre dois domínios heterogêneos: o semiótico e o simbólico. *O semiótico é anterior ao sentido e à significação* (p. 46). *É nas práticas 'artísticas' que o semiótico – condição do simbólico, revela-se ser também seu destruidor, e nos permite presumir alguma coisa de seu funcionamento* (p. 47-48).

"O tético permite a constituição da ordem simbólica com toda a estratificação vertical deste último (referente, significado, significante) e todas as modalidades da articulação lógico-semântica que se seguem" (p. 61). O obstáculo à fase tética do processo da significação acarreta dificuldades e resistências:

> *quando elas não chegam a impedir a constituição do simbólico (este impedimento seria uma psicose), retornam na e através de sua posição, não somente para dar lugar a "fantasmas", mas sobretudo para tentar dissolver a primeira censura de ordem social: a barra entre significante/ significado, e ao mesmo tempo a primeira garantia da*

---

então ser pensada como um afrontamento agudo e dramático entre essa posição-separação-identificação e a motilidade da chora semiótica. O desligamento do corpo da mãe, o jogo *fort-da*, a analidade e a oralidade agem como uma negatividade permanente que destrói o imago e o objeto isolado, favorecendo a articulação da rede semiótica que, na seqüência, será necessária no sistema da linguagem onde está mais ou menos integrada como *significante*. A castração arremata esse processo de separação que coloca o sujeito como significável, isto é, separado, desde sempre confrontado a um outro: imago no espelho (significado) e processo semiótico (significante). Destinatária de toda demanda, a mãe ocupa o lugar da alteridade: seu corpo pleno, receptáculo e receptor de demandas, tem o lugar de todos os efeitos e satisfações narcísicas, logo imaginárias: quer dizer que ela é o falo. A descoberta da castração desprende o sujeito de sua dependência em face da mãe, e, através dessa falta, faz da função fálica uma função simbólica. Momento decisivo e de conseqüências pesadas: o sujeito encontrando sua identidade no simbólico, *separa-se* de sua implicação na mãe, *localiza* seu gozo como genital, e transfere a motilidade semiótica para a ordem do simbólico. Assim se acaba a formação da fase tética, que coloca a grande abertura entre o significante e o significado como abertura para todo desejo, mas também para todo ato e até o gozo que os ultrapassa. (KRISTEVA, 1974: 44-45)

> *posição do sujeito: a significação primeiro, o sentido em seguida (a frase e sua sintaxe)*
>
> (KRISTEVA, 1974: 62)

Em que consiste então a revolução da linguagem poética? Aos nossos olhos, ela consiste nas efrações do simbólico[15] pelo semiótico e na subversão da Lei. Assim Kristeva distingue o **semiótico**, que compreende os processos de deslocamento e de condensação com seu suporte, as pulsões, do **simbólico**, que se instaura a partir da castração e da separação que ela introduz entre **signo** e **real**. Também, para ela (p.604), não haverá exterioridade radical ao semiótico: o que excede o sentido está sempre imbricado no semiótico, sendo-lhe heterogêneo[16].

"A arte – essa semiotização do simbólico – representa assim o afluxo do êxtase na linguagem" (p.77). Há sistemas não-verbais, que se constroem exclusivamente a partir do semiótico (a música, por exemplo), e pode-se já constatar, na instância do semiótico em cena, uma relação de comunicação.

A COMUNICAÇÃO TEATRAL

Entende-se por comunicação uma dupla acepção: "como *transferência de informação* entre dois pólos e como *transformação* de um sistema a outro ou entre os elementos de um mesmo sistema" (ECO, 1988:245). Esta dupla acepção, aos nossos olhos, não basta para dar conta da comunicação teatral contemporânea.

Por comunicação entendemos a recepção de uma informação, isto é, uma novidade que, aos olhos do espectador, pode ou não tomar forma de um significado, pode ou não se traduzir por uma significação. Diferentemente de um texto[17] em face do qual o receptor encontra-se diante de uma superfície simbólica, de função comunicativa, o texto teatral contemporâneo – tal como se vê no palco, ou seja, o espetáculo – oferece um espaço semiótico aberto, controlado certamente pelo simbólico, mas que não se lê, não se decodifica como uma mensagem lingüística comum (não estética). É o caso das encenações de Eugenio Barba, Robert Wilson e outros contemporâneos.

Comunicar aqui não é "interpretar a significação da peça com base nos índices fornecidos pelo espetáculo" (MOUNIN, 1970:94). Isto pode ser um dos aspectos da comunicação teatral, mas esta reveste-se de outras nuances e de outras características. Assim, a comunicação teatral pode consistir em fazer agir e deleitar o espectador. É o êxtase, no momento artístico, que instaura a comunicação.

---

[15] Umberto Eco (1988:200) assinala que "o simbólico de Kristeva não é o mesmo de todos aqueles que atribuem a simbolicidade à arte: o momento artístico é, eventualmente, para Kristeva, aquele em que o símbolo, conscientemente, deixa reaflorar o semiótico; o momento em que o semiótico rasga o simbólico e estimula as práticas de auto-eversão. Momentos que são, por outro lado, decididos em nível simbólico porque o semiótico sem o simbólico produz a deriva neurótica pura ou simples. O semiótico controlado pelo simbólico remodela através da prática artística a ordem do simbólico, renovando-o".

[16] [Os negritos são de Kristeva; os itálicos são de Bulik]

[17] Tal como já o definimos anteriormente: objeto de significação e objeto de comunicação ou então esse processo da significância compreendendo o geno-texto e o feno-texto.

No teatro ora estudado os espaços representados pelos quadrados acima mostram que entre o semiótico e o simbólico existe uma grade onde se passa a tradução do sentido em significado. A comunicação ator-espectador instaura a significação final. O comunicado, aliás, é a significação. Pode-se dizer que a defenestração do semiótico no simbólico, no teatro de Eugenio Barba, se dá a ver pela janela da comunicação.

O ator-artista é responsável pela comunicação inclusive a tradução do sentido em significado. O ator elabora o sentido que sustenta toda sua ação, porém ele é responsável ainda pelo significado; ele deve construir o clima para que a narrativa seja possível.

> *Isto significa emitir energia (a polaridade centrífuga: do palco para a platéia) num feixe de comprimento de onda tão amplo que possa abraçar a sensibilidade de todos os espectadores obrigando-os a emitir um fluxo oposto (a polaridade centrípeta: da sala para o palco) de uma outra energia também específica. O encontro desses dois fluxos de energia define o mecanismo da comunicação que é diferente em cada representação. Dizemos então que o teatro nasce do encontro do ator com o espectador.*
>
> (BARBA, 1992b:41)

A comunicação não se realiza obrigatoriamente pelo emprego do mesmo código (o que já seria confiná-la exclusivamente no plano simbólico). O mesmo se pode afirmar para a comunicação quotidiana: uma dama recebe flores no dia de seu aniversário. As flores aqui são o signo de cumprimento, de saudação. Em sinal de agradecimento, sua resposta chega através de um cartão postal ou um telefonema, isto é, pelo código lingüístico.

Assim, pensamos poder demonstrar o contrário do que acredita Mounin (1970). Este último basicamente diz [citando Buyssens], que "*os atores no teatro simulam personagens reais que comunicam entre si; não comunicam com o público*" (p. 88) e [por ele mesmo] "*eles não comunicam com o público pelo mesmo sistema (aqui propriamente lingüístico) que comunicam entre si*" (ibidem, p. 88), ou seja, no teatro, se comunicação existe esta é de sentido único, "*os emissores-atores são sempre os mesmos, e os receptores-espectadores sempre os mesmos também*" (ibidem, p. 89), "*os receptores não podem jamais responder aos atores por meio de teatro*" (ibidem, p. 89).

Primeiro, como acabamos de mostrar: nem tudo o que se vê no palco depende do código, e depois, reduzir a comunicação ao modelo único do sistema lingüístico é empobrecê-la e dar prova de um viés reducionista que não leva em consideração a amplitude e a riqueza da realidade comunicacional.

Pretender que a comunicação se circunscreva ao plano do imediato, como reação instantânea a um dado estímulo, resulta de uma visão mecanicista e automática. O tempo da comunicação não é o tempo do circuito da informação. O receptor pode dar sua resposta num outro momento e, no que tange ao teatro de espectador de Eugenio Barba, o destinatário pode ainda se tornar emissor no sentido em que é sempre possível interrogar o terceiro teatro e por essa ação tornar-se emissor nem que fosse por intermédio das trocas. Aliás, é ao espectador crítico que se dirige este teatro, que não visa um público no sentido daquele da comunicação de massa. É sempre possível iniciar um diálogo e às vezes esta comunicação pode se dar *por meio do teatro*, como reclama Mounin. É freqüente os membros do Odin dizerem às comunidades para as quais o grupo encenou: *"Nós representamos para vocês, agora é a vez de vocês representarem para nós.*" Isto não quer dizer que a comunicação de duplo sentido deva sempre se dar pelo viés da representação organizada. Assim, as objeções de Mounin, segundo as quais, no teatro, se a comunicação existe, ela é de sentido único, aplicam-se a um conceito muito limitado de comunicação e a uma visão reduzida do teatro. A noção de comunicação, como aliás afirma Helbo, na medida em que ela remete como em Mounin ao modelo da informação, não convém ao espetáculo e sem dúvida é necessário multiplicar as referências.

Eis um princípio de comunicação:

> *É esta dialética que caracteriza a relação diretor-atores, atores-diretor, espetáculo-espectadores. Uma relação contínua de traduções e de traições na qual um parte do ponto em que o outro chegou. Não é importante compreender nem transmitir alguma coisa de idêntico a todo mundo. O que é importante é construir a ponte, descobrir as relações, criar outras, pôr em ação, permitir uma reação.*
>
> (BARBA, 1981:58)

Por outro lado, a visão de comunicação como comunhão não tem lugar no Odin:

> *Quando um ator ou uma atriz se lançam na multidão quotidiana de uma rua ou de um mercado, não há fusão, nem comunhão com essa massa. Eles não fazem mais que fortalecer a própria identidade. Daí nasce a possibilidade de uma relação.*
>
> (BARBA, 1993:205)

O teatro semiótico de Barba comunica – em nível simbólico – por uma relação de terceiridade.

> *Por terceiro entendo o medium, ou o vínculo ligando o primeiro absoluto e o último. O começo é primeiro, o fim segundo, o meio terceiro. O fio da vida é um terceiro, o destino que o corta, um segundo. A confluência de dois caminhos numa estrada é um terceiro, pois supõe três caminhos; uma estrada reta, considerada meramente como conexão entre dois lugares, é segundo, mas na medida em que implica passagem por lugares intermediários é terceiro. Posição é primeiro, velocidade ou relação de duas posições sucessivas segundo, aceleração ou relação de três posições sucessivas terceiro. Mas a velocidade como contínua também envolve um terceiro. A continuidade representa a Terceiridade na perfeição. Qualquer processo cai nessa categoria. (...) Simpatia, carne e sangue, aquilo que me faz sentir os meus companheiros é terceiro.*
>
> *A idéia mais simples de Terceiridade dotada de interesse filosófico é a idéia de um signo, ou representação. Um signo "representa" algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim – é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é o seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante.*
>
> (PEIRCE, 1974:98-99)

O signo cria alguma coisa no espírito do intérprete. Esta criatura do signo se chama interpretante. Nenhum signo pode se compreender – ou pelo menos nenhuma proposição entendida –, exceto se o intérprete possui "familiaridade colateral" com o objeto do signo.

No que tange ao interpretante, isto é, a "significação", ou melhor, a interpretação de um signo, Peirce distingue um Dinâmico, um Imediato e um Final. Breve, Sentido, Significado e Significância. Significância é o mais profundo e o mais elevado e corresponde a seu interpretante final. Sentido parece ser a análise lógica ou definição à qual Peirce prefere o termo *acepção* ou *aceptação* e corresponde ao que ele denomina Interpretante Imediato. Significado aplica-se à intenção daquele que fala e encontra-se ligado à volição. Ora, o elemento volitivo da interpretação, para Peirce, é o Interpretante Dinâmico.

A comunicação é então o resultado de um paradoxo o qual consiste em tocar e até mesmo inverter a relação ator/espectador por uma profunda mudança operada no interior dessa relação. Que relação?

O pré-expressivo encontra-se no plano semiótico das pulsões, dos processos primários de deslocamento e condensação, dos ritmos, da motilidade. No sujeito poético, existe uma plasticidade de tal modo que o significado é significante numa relação motivada, que é quando o semiótico reencontra o simbólico. Em Barba, essa semioticidade encontra-se na figurabilidade, traços gestuais ou *mudras* emprestados da dança **Odissi** e do **Kathakali**, entonações vocais, presença repetitiva de certas sonoridades retomadas de forma minimalista sobretudo quando se trata de colocar em cena lembranças de um passado.

Para Barba, *o caráter essencial do Terceiro Teatro é a construção autônoma de significação, que não reconhece os limites impostos a nossa profissão pelo meio cultural*. Os membros do terceiro teatro são todos aqueles que se interessam em explorar e cultivar uma linguagem de *performance*[18] que *confere uma significação autônoma à ação de fazer teatro*. (in WATSON, 1993:20)

Essa construção autônoma de significação supõe uma relação particular entre ator e espectador. Esta nova relação se configura na mudança de olhar operada pela antropologia teatral:

> *We've [the Odin] been building something autonomous, but it's changing all the time, and changing the view of theatre. In Europe and in many other countries, we are a factor wich has changed many things. Theatre can change only theatre; it cannot change society. But if you change the theatre, you change a small but very important part of society. In the end, what did Stanislavsky influence? The spectators or the age or the history of theatre which came after him? When you change theatre, you change for its audience a certain way of seeing, a change in perception, a special kind of perceptivity.*
>
> (BARBA, 1985:17)[19]

O homem que mudou o olhar no teatro e por conseguinte a visão do teatro pode contribuir para mudar a visão de mundo? O que é que faz mudar o olhar? Se os indivíduos mudarem sua percepção num micromeio como o teatro, é bastante provável que eles estejam em vias de mudar também seu olhar em face do macromeio. Mudar a visão de mundo passa primeiro por esse caminho que acabamos de descrever.

---

[18] Do inglês, e no sentido de representação. Neste contexto, o verbo *perform* remete a executar, encenar (um fragmento); representar (uma peça); desempenhar (um papel). E *performer* refere-se ao homem em situação de representação organizada: o ator/a atriz.

[19] Nós estamos [o Odin] construindo alguma coisa autônoma, porém que está mudando todo o tempo, e mudando a visão de teatro. Na Europa, e em vários outros paises , somos um fator que mudou muitas coisas. Teatro pode mudar apenas teatro; não pode mudar a sociedade. Mas se você mudar o teatro, você muda uma pequena mas muito importante parte da sociedade. No final das contas o que Stanislavsky influenciou? Os espectadores ou a era da história do teatro que veio depois dele? Quando você muda o teatro, você muda para sua audiência um certo modo de ver, uma mudança em percepção, um especial tipo de perceptividade.

TERCEIRO ATO

Foto de Flor Benporad: Arquivo FILO

Eugenio Barba em um ensaio do Theatrum Mundi com Julia Varley com o crânio, Tjokorda Raka Jisnu como "Rangda" de Bali, Kanichi Hanayagi, do Japão, como Onnagata e Torgeir Wethal, Odin Teatret, no chão.

BARBA E A INTERCULTURALIDADE

Observa-se uma tendência em utilizar nas *mise en scène* elementos provenientes de tradições teatrais estrangeiras. Tal evolução, que começou em todas essas culturas em momentos diferentes, é observável desde os anos 70 no mundo inteiro.

O internacionalismo e o interculturalismo caracterizam não somente os trabalhos de Eugenio Barba mas também aqueles de Robert Wilson, Peter Brook, Ariane Mnouchkine – no Ocidente – e Suzuki Tadashi, Sankai Juku (Ushio Amagatsu) e outros mestres do *butho* – no Oriente.

Tantos os elementos provenientes da própria cultura quanto aqueles saídos de culturas estrangeiras são retirados de seus respectivos contextos. Eles não têm nem a faculdade de remeter ao contexto de onde provém (e assim criar um conjunto e um sentido), nem a possibilidade de entrar em uma relação da qual sairia o sentido. O referente é minimizado e o próprio código apaga-se no não-código.

Pode-se compreender tais representações como os produtos de uma sociedade pós-industrial inteiramente ramificada e quebrada onde circula um tal fluxo de comunicação sem liame entre elas – e, pois, como informações puras – que elas não podem mais ser reagrupadas em uma cadeia significativa de signos. Como sons não tendo em si sentido algum e como imagens sem relação com a origem e a proveniência, só remetem a si mesmos de maneira muda. Não há mais processos de signos, de significação, de orientação.

Mas esse mesmo fenômeno pode receber também uma outra interpretação bem diferente. Como só são apresentados ao espectador objetos que não se limitam à significação de uma cultura específica, o espectador de qualquer cultura está em condições de perceber e de fazer significar os objetos apresentados no contexto de sua própria experiência cultural. A renúncia a todo processo de signos no palco condiciona a realização dos processos de signos pelo espectador, independentemente da cultura à qual ele pertence.

O teatro da apresentação de Wilson, que dispensa quase que totalmente a representação, pode, pois, também ser compreendido como uma rejeição do imperialismo cultural ocidental que busca impor às outras culturas, por meio de seus próprios produtos, suas próprias significações. Como teatro de apresentação pura, o teatro de Wilson se dá assim a possibilidade de agir como fator cultural em outras culturas que não a sua cultura de origem.

Com seu "cosmopolitan theatre", Peter Brook também reclama para si um projeto semelhante. Mas toma outros caminhos para realizá-lo. Ele também trabalha com elementos provenientes das mais diversas culturas; entretanto, ele não os escolhe ao acaso, mas segundo sua faculdade de serem interpretadas igualmente em outras culturas que não aquelas de origem. A partir das tradições teatrais de diferentes culturas, Peter Brook tenta filtrar os elementos que lhe parecem permitir uma comunicação teatral entre os membros das diversas culturas.

Robert Wilson e Peter Brook estão buscando uma "língua universal do teatro".

Suzuki parte da idéia e do princípio que o corpo e a linguagem foram de fato originalmente compreendidos e utilizados como universais da expressão humana. Como, segundo ele, a expressividade verbal do homem é melhor desenvolvida no teatro ocidental, e que a expressividade corporal é mais forte na cultura japonesa, ele vê na combinação das duas tradições um método extremamente eficaz para de novo fazer da linguagem e do corpo universais da expressão. É sobre essa base que ele tenta desenvolver uma nova linguagem do teatro.

Suzuki tenta resolver este problema pela condensação e pela redução. Ele traz de volta a formação especificamente cultural dos textos a grandes conjuntos antropológicos tais como lhe parecem dados nos fenômenos da "família" ou da "guerra".

O teatro do futuro será, segundo, Suzuki, um teatro compreendido pelos membros de todas as culturas, porque ele se assenta sobre universais que já são dados com o material genético do homem – e, pois, antes do início de toda cultura fundar as diferenças.

Mesmo se as posições de partida, os programas, os pontos de vista, os procedimentos e os objetivos de Wilson, Brook e Suzuki apresentam grandes diferenças, a relação deles, consciente e produtiva, com elementos de culturas teatrais estrangeiras visa a preencher funções bastante comparáveis: supõem criar uma "língua universal do teatro" e facilitar a comunicação entre os membros das diversas culturas.

As diversas tendências interculturais observáveis atualmente no teatro mundial fundamentam-se na idéia que, graças à mediação cultural permanente tal como a pratica o teatro de todas as maneiras possíveis descritas acima, uma cultura mundial poderia pouco a pouco emergir. Dela participariam as mais diferentes culturas. E ela, por sua vez, conseguiria respeitar e valorizar cada cultura na sua especificidade.

Assim, o interculturalismo teatral contemporâneo dirige-se mais para a concepção de uma cultura mundial que ainda está por criar e que ela tenta realizar desta maneira. Neste sentido, como observa Erika Fischer-Lichte (1991:24-35), o teatro cumpre função, no melhor sentido do termo, de signo porta-bandeira de uma utopia estética.

Foi Richard Schechner quem pela primeira vez empregou o termo interculturalismo, no início dos anos setenta, quando dirigia um número especial do *The Drame Review*[20] sobre as Ciências Sociais. Para ele, interculturalismo significa a troca entre as culturas que pode ser realizada por indivíduos, grupos não oficiais, e que não obedecem a fronteiras nacionais. (SCHECHNER in PAVIS, 1991:36-45)

O próprio Schechner começa, ainda nos anos sessenta, a desenvolver uma forma de interculturalismo acadêmico misturando o teatro com a pesquisa. Só mais tarde, no início dos anos setenta, após uma viagem à Ásia, que ele começa a questionar alguns aspectos fundamentais tais como a incorporação de elementos culturais. A imitação *tout court* não lhe interessa. Sua pesquisa se situa em um nível mais profundo: como os espectadores são associados ao espetáculo?

Schechner declara que as pessoas podem suficientemente dominar formas que não são as suas por serem capazes de representá-las. Acredita que isto se trata de um resto de colonialismo particularmente ancorado nas mentalidades: "pensamos que as pessoas colonizadas podem dominar formas ocidentais", diz ele.

> *Às vezes, pessoas vindas da Ásia ou da Índia fazem sérias objeções à idéia que* metteurs en scène *ocidentais empreguem suas culturas. Elas se sentem muitas vezes despossuídas. Será que vocês podem compreender um tal sentimento? Em que momento o trabalho delas corre o risco de tornar-se uma apropriação de uma outra cultura? Onde estão os limites da abordagem intercultural?*

À questão formulada por Patrice Pavis (1991:36-45), Schechner responde que esta é uma interrogação muito difícil:

> *Os artistas, enquanto indivíduos, são todos uns ladrões. Por exemplo, Suzuki Tadashi apodera-se de muitos elementos ocidentais; os artistas de Butho emprestam também muito do Ocidente. Em nível individual, é muito difícil para um artista não roubar. Se isto for útil para seu repertório de proezas técnicas ou se isto lhes convier, os artistas roubam; eles são profundamente adaptadores; em um nível mais amplo, participam de um intercâmbio cultural mais vasto e a apropriação é aí muito mais problemática. (...) Muitas vezes, Barba tem suas melhores idéias com seu intercâmbio e sua troca, com seu "nós pegamos e vocês peguem". Eu gostaria de ver uma tal atitude se expandir, mas eis aí uma questão muito difícil.*
>
> (SCHECHNER in PAVIS, 1991:36-45)

---

[20] Vol. 17, nº 3, 1973.

Schechner pensa que o interculturalismo tem um grande futuro. Tais fenômenos interculturais são cada vez mais freqüentes.

> *Nós entramos num mundo de extrema comunicabilidade e onde os artistas, que são sempre muito sensíveis aos sistemas de comunicação, têm um desejo de proximidade por suas influências culturais, proximidade que além do mais sempre foi a deles: vejam como, por exemplo, a perspectiva intercultural rapidamente se propagou através de toda a Europa.*
>
> (SCHECHNER, id. ibidem)

Por outro lado, Peter Brook distingue fundamentalmente a cultura de Estado, a cultura do indivíduo e enfim uma "terceira cultura". (BROOK, 1991:70-73). Para ele, o que importa, hoje em dia, é manter uma atitude de alerta em face da "cultura" e de não tomar o *ersatz* pela coisa real.

A "terceira cultura", para Brook, não é aquela que porta um nome ou recebe uma definição, porém é aquela que é selvagem, fora de alcance, que se poderia assimilar ao Terceiro Mundo – alguma coisa que, para o resto do mundo, é dinâmica, indisciplinada, que deve sem cessar ser adaptada numa relação que não pode jamais ser permanente.

Interessante a notar que esta idéia de "terceira cultura" aparece também em Eugenio Barba e seu "terceiro teatro". Como Brook, Barba associa o "terceiro teatro" a Terceiro Mundo: uma definição que serve para reconhecer a realidade na qual vivem muitos grupos de teatro. Terceiro teatro remete então a uma zona ambígua que não se confunde nem com o teatro tradicional nem com o teatro de vanguarda, mas afirma-se como teatro experimental ou teatro como gueto.

Para Peter Brook (1991:70-73), é tornando o ato de teatro inseparável da necessidade de estabelecer relações novas entre as pessoas que apareceu a possibilidade de encontrar novos liames culturais. Porque a terceira cultura é a cultura dos liames. Ela é a força que pode contrabalançar a fragmentação de nosso mundo. Ela é ligada à descoberta de relações lá onde tais relações foram submersas e perdidas – entre o homem e a sociedade, entre uma raça e a outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a máquina, entre o visível e o invisível, entre as categorias, as línguas, os gêneros. Quais são essas relações? Só atos culturais podem explorar e revelar essas verdades vitais.

Uma das características mais fortes da comunicação intercultural é justamente o tipo de relação que ela instaura. Um ponto comum existe entre Eugenio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, entre outros: a relação tribal.

Ariane Mnouchkine explora também as várias possibilidades do trabalho intercultural. E assistir a uma representação no Théâtre du Soleil – escreve Marvin Carlson – constitui "uma viagem particular como se estivéssemos indo para um mundo isolado, consagrado a uma busca artística". Esta impressão de peregrinação foi traduzida num artigo de *Sept à Paris*, de 21 de dezembro de 1987:

> *Na* navette *que vai do metrô Château de Vincennes ao Théâtre du Soleil, sinto o mesmo êxtase que nas banquetas de Orly-bus: a sensação de me encontrar na antecâmara do vôo, e a impaciência de prender um cinto de volúpia. Entre as árvores, o caminho de terra cheira a cogumelos e a marrons molhados. Cruzam-se com cavaleiros. Os companheiros de marcha possuem sotaques de todas as cores: árabe, inglês, escandinavo...* [21]

Ariane Mnouchkine. Espetáculos *Topeng/Arja/Nuit*. Peças de Bali (Indonésia). Sexta-feira, 22; Sábado, 23 de outubro de 1993. Peregrinação à Cartoucherie de Vincennes: um desses alto lugares, tabernáculo da cultura: Teatro do Sol.

Nos jardins de Vincennes, o Théâtre du Soleil abriga as *troupes* de Bali. O teatro por si só converte-se em um cenário apropriado a receber a cultura do outro. Decorado com motivos e cores da Indonésia afora o que restou de um espetáculo recente, em maio, da Índia.

De pé, à entrada, Ariane desempenha o papel de porteira da noite. E lá dentro, o visitante é iniciado – preparado – para o que lhe aguarda depois. Um serviço de restaurante garantido pelo próprio pessoal do teatro e supervisionado pela própria Ariane em pessoa permite ao espectador saborear alguns pratos de Bali, como já havia acontecido com o da Índia. Ariane passeia no meio do público distribuindo sorrisos, abraços e beijos. E a cola pega. A festa rola até a aurora.

No dia 23 de outubro de 1993 o espectador-conviva deixa o Théâtre du Soleil com a impressão de pertencer à tribo de Ariane e convencido que, de fato, está no limiar de uma nova era: a Pós Modernidade.

No plano dos conteúdos, vários aspectos merecem reter a nossa atenção sobre o teatro de Bali, naquela noite, na Cartoucherie:

1. Nem o bem nem o mal ganham porque o mundo é feito de positivo e negativo;
2. Na relação de força que se estabelece entre os dois contrários, ambos caem;

---

[21] *Sept à Paris*, 21 de dezembro de 1987. Declaração obtida por Mervin CARLSON, *Confluences*. 1991:76-84.

3. A rainha entra em duelo com seu ministro: a mulher ocupa um papel inexistente nas fábulas e narrativas ocidentais desse período (século XVII);

4. Na dança dos contrários, a deusa do terrível devolve a vida ao jovem príncipe porque só ela é capaz de quebrar o encantamento da feiticeira e por isso ela é capaz de uma bela ação. Em suma, o indivíduo é ao mesmo tempo bom e mau, belo e feio, masculino e feminino, e assim por diante;

5. No teatro de Bali, um mesmo ator desempenha vários papéis masculinos e femininos e os espectadores são habituados a fazer esta leitura, saltando de uma personagem para a outra personificada pelo mesmo ator. Assim, no *Topeng*, dois atores representam vários papéis. Além disso, o sexo do ator não corresponde ao sexo da personagem. No Arja, o papel do príncipe era executado por uma atriz.

Finalmente, o conteúdo das oferendas da noite tornava propícia um banho de imersão na cultura do outro, entretanto a semiótica do Soleil domina e condiciona todos esses elementos.

Por outro lado, o teatro de Peter Brook em Paris – Bouffes du Nord – é um centro experimental, que mantém mais de um ponto em comum com a Cartoucherie: distante do mundo teatral habitual de Paris, tendo sua própria dinâmica arquitetural, trata-se de um velho imóvel adaptado para ser o cenário de todas as peças alí representadas e abrigando uma companhia eternamente experimental. O velho prédio conserva a fuligem do tempo e seu aspecto de ruína remete à sociedade pós-industrial.

> *A intenção e a estratégia de Brook são claras, mas o resultado é mais um acúmulo de camadas de culturas do que uma maneira de transcendê-las. Mesmo os seguidores mais fervorosos de Brook observaram que um ator japonês com sotaque francês pronunciando uma transliteração inglesa de um texto em sânscrito, provavelmente assemelha-se menos a um instrumento de pura expressão livre de toda cultura do que a uma torre de Babel contida em um único homem.*
> (CARLSON, 1991:76-84)

Eugenio Barba busca um teatro eurasiano. Ele recorre à tradução e à paródia. A tradução – apropriação da cultura de partida pela cultura de chegada – consiste, nesse caso, em se apropriar de elementos culturais orientais transformando-os para o público ocidental. A paródia de uma forma pela outra implica a faculdade de imitar o outro, mas sobretudo de citá-lo, de reescrevê-lo, de se lhe apropriar. Neste sentido, a paródia torna-se metatextual... Para ele, existem duas possibilidades: de um lado, um teatro que vive do *logos*; e de outro, um teatro que é sobretudo *bios*.

O teatro de Eugenio Barba, calcado na pré-expressividade e no equilíbrio dos contrários, procura justamente esse meio termo que consiste na dança entre o Ocidente e o Oriente.

Situado nos confins da Dinamarca, o Odin Teatret é uma casa *country* anglo-saxônica – a bem dizer um templo dedicado ao deus escandinavo das tempestades noturnas – a bem dizer uma torre de Babel onde os atores e os espectadores falam e misturam todas as línguas – a bem dizer, um laboratório de linguagem universal chamado teatro. O único momento em que todo o mundo domina a mesma linguagem é o momento da performance. Como o Soleil, o Odin também é um desses alto lugares de peregrinação da alta cultura para onde convergem os adeptos mobilizados por um sentimento tribal – a tribo de Eugenio Barba. E assim como no Théâtre du Soleil, ninguém duvida que o sol seja a própria Ariane, do mesmo modo, no Odin, o deus sem sombra de dúvida é Eugenio.

Para Patrice Pavis, o mérito de um Barba ou de uma Mnouchkine é de jamais reduzir ou destruir a forma oriental da qual se inspiram, mas de tentar uma hibridação, que se situa na exata intersecção das duas culturas e das duas formas teatrais, e que é, pois, uma criação total. Além do mais, como constata Schechner, não existe cultura pura e não influenciada pelas outras.

Patrice Pavis propõe apreender a relação entre as culturas e discernir a *noção de intercultural*. Porém, para isso, convém primeiro distingui-la de outros conceitos aos quais é comum aparecer implicitamente associada[22] .

Internacional: O intercultural não designa o simples acúmulo de artistas de nacionalidades diferentes ou de práticas nacionais agrupadas num festival. Esses festivais internacionais são igualmente a ocasião, como muito bem mostra Josette Féral, de criar alianças supranacionais e de bem diferenciar as grandes tendências estéticas e ideológicas que transcendem as fronteiras nacionais. O mundo, aliás, observa Richard Schechner (1982:3) está em vias de passar de sua fase nacional à sua fase cultural e é preferível distinguir as áreas culturais ao invés das nações.

O *Intracultural* é o correlato do intercultural: designa a busca das tradições nacionais quase sempre esquecidas ou deformadas ou recalcadas, de modo a reavaliar as fontes de um estilo de jogo, para melhor se situar em relação às influências externas e aprofundar as origens e as transformações de sua própria cultura. O intracultural permite buscar a particularidade de uma tradição, para melhor sair depois de seu isolamento e tender para uma homogeneização das culturas teatrais e um transculturalismo.

O *transcultural,* com efeito, transcende as culturas particulares em benefício de um universalismo da condição humana. Os diretores e realizadores transculturais só se interessam pelas particularidades e pelas tradições para melhor apreender o que elas têm em comum e que não é redutível a uma cultura determinada. Brook se interessa, por exemplo, por essa "cultura dos liames" que une os homens na sua humanidade profunda para além das diferenças etnológicas e individuais, e que é comunicável diretamente sem distinção de raças, de culturas, de classes. Esse transculturalismo empurra-o a buscar uma linguagem universal do teatro, a "articular uma arte universal, que transcende o nacionalismo estreito, na tentativa de atingir a essência humana" (BROOK, 1987). Mais do que um objeto transcultural, a saber "um objeto cultural que se constitui da travessia de várias culturas que o tempo e o espaço separam mais ou menos radicalmente, e de empréstimos temáticos, formais, ideológicos, etc. a essas diversas culturas" (ROUBINE), valeria mais à pena falar, notadamente no caso de Brook, de uma pesquisa *ultracultural*.

---

[22] A autora cita alguns conceitos necessários à compreensão do assunto com base em Patrice PAVIS, *Confluences*, 1991:248-265.

Ultraculturais são, com efeito, a busca, quase sempre mítica, das origens e da pureza por assim dizer perdida do teatro, o movimento de retorno às fontes e a reapropriação das linguagens primitivas tais como Artaud perseguia. No *Orghast* (1970), Brook utilizava uma língua icônica, puramente musical, fabricada a partir de línguas antigas para reconstituir uma linguagem universal de sentidos e emoções.

Remontando às fontes da atividade teatral, da autenticidade do rito e do cerimonial, esses *metteurs en scène* postulam a existência de um substrato humano comum quaisquer que sejam as determinações culturais. A experiência humana é suposta se revelar nos sons e gestos humanos e fazer "vibrar uma corda idêntica em todo observador, seja qual for seu condicionamento cultural". (BROOK, 1973:50)

O *pré-cultural* seria para distinguir do *ultracultural*, na medida em que não interroga as origens comuns das culturas e das formas teatrais, mas designa o que é hoje comum às pessoas de teatro orientais e ocidentais antes que se individualize e se "culturalize" em uma técnica de jogo ou uma tradição particulares. O *pré-expressivo* (ou a *pré-expressividade*), como define Barba, é um exemplo e uma faceta disso; é o "substrato comum, quer se faça teatro no ocidente ou no oriente, teatro dito "de pesquisa" ou "tradicional", mímica, balé, ou dança moderna".

O *pós-cultural* conviria particularmente ao pensamento pós-moderno, que esparge em todo ato cultural ou artístico uma retomada de elementos já conhecidos ou expressos. Toda abordagem que relativiza e não hierarquiza práticas culturais entra no torniquete pós-cultural, considerando que nossa época não tem melhor a fazer do que reutilizar fragmentos extraídos dos mais diversos contextos culturais. Que o teatro intercultural seja por vezes pós-cultural e pós-moderno revela uma de suas astúcias e uma de suas fraquezas: a "descolonização do discurso sobre o interculturalismo no teatro moderno" (1990:241). Pós-cultural é toda forma da qual não é mais possível localizar o funcionamento interno e a hierarquia dos componentes, seja porque não existe mais sujeito unificante, seja porque a atitude pós-moderna declara a inidiferenciação e a intercambialidade dos elementos.

O *metacultural* seria o pós-cultural que se daria conta que é de sua natureza e de sua estratégia, não vir "depois"(logo muito tarde), mas "acima", em posição de desvio em relação a outros dados culturais. A partir do momento em que uma cultura comenta a outra, para explicá-la ou para justificá-la, ela elabora um comentário crítico em um nível metatextual e torna-se uma metalinguagem interpretante. Lotman e Uspensky observam que "o século XX não apenas produziu metalinguagens de ciência, mas uma metaliteratura e uma metapintura e aparentemente criou uma metacultura, um sistema metalingüístico de ordem secundária que engloba tudo" (1978:229) A partir do momento então que um diretor cênico – pode-se pensar em Bob Wilson, mas isto vale também para Maurice Béjart ou Eugenio Barba – propõe na sua direção de ator/dançarino um comentário sobre formas estrangeiras a sua tradição e que ele inscreve esse comentário "gestual" na produção cênica, ele se situa em posição metacultural. Em suma, é o inverso que seria surpreendente: a pretensão de não comentar as inumeráveis linguagens que a tradição já experimentou.

O *teatro intercultural*, no sentido estrito, cria formas híbridas, apreende as interferências entre diversos grupos étnicos ou lingüísticos em sociedades multiculturais como a Austrália e o Canadá ou multinacionais como a Rússia e a Iugoslávia onde é possível assistir a espetáculos utilizando várias línguas e dirigidos para um público bi ou multicultural. Pode-se citar ainda as *colagens de culturas* e o *training intercultural*. Suzuki ou Brook, Mnouchkine ou Barba concebem o *training* como uma preparação e uma sensibilização à cultura do outro.

A *aproximação* entre duas áreas ou contextos culturais é facilitada pela pesquisa de elementos comuns ou de adaptadores de recepção.

A *apropriação*, por outro lado, no sentido colonialista do termo (ROTIMI, 1990), ou no quadro mais neutro de uma teoria da recepção (PAVIS, 1989: 230-241; FISCHER-LICHTE, 1990:283), recoloca tudo na perspectiva da cultura alvo a qual está em posição de força e acomoda a cultura estrangeira de acordo com suas próprias necessidades. Ao rejeitar, por outro lado, qualquer teorização que lembra o modelo da comunicação ou da tradução, corre-se o risco de se isolar de todo o plano produtivo da troca e renuncia-se a uma explicação semiótica ou mesmo simplesmente teórica.

Sejam quais forem a forma e a estratégia das interações culturais, a troca implica uma teoria e uma ética da alteridade. "A cultura estrangeira, a outra cultura, é aquela que me fascina pelo que nela reconheço e pelo que nela desconheço."

Constata-se, aliás, que os teóricos – e singularmente os semiólogos – pouco ou quase nada se aventuraram nas areias movediças de trocas culturais. É digno de nota que os ensaios de teorização provenham antes de tudo dos intelectuais e artistas do Terceiro Mundo ou pertencentes a contextos pós-coloniais, e que buscam com a energia do desespero a pensar o processo de aculturação de suas sociedades tradicionais (JEYIFO, 1990; ROTIMI, 1990; NAVARRO, 1986; JAIN, 1990; DARLRYMPLE, 1987).

Ao sair da Tempestade, um dos teatros que compõem a semiótica da Cartoucherie, após o espetáculo coreano de *Pansori*, dado pelo mestre Park

Yun Cho e seu discípulo Lee Seo Jung, e no qual a técnica da voz constitui o trabalho essencial[23], no ônibus que nos conduzia, sob a chuva, ao Castelo de Vincennes (leia-se Metrô), uma jovem mulher, encantada com o que acabara de assistir, é interpelada por duas companheiras se ela havia conseguido acompanhar o espetáculo.

Não há necessidade de conhecer uma língua estrangeira para compreender um texto dramático.

De fato, assim é. Espantada, porém, com o efeito de suas próprias palavras, a jovem rapidamente acrescenta:

> *Não. É que estou habituada com o meio teatral... [e rindo um tanto desconcertada tenta explicar].... Não, não é isso. A verdade é que sou espanhola, e estou habituada ao flamengo, que apresenta a mesma voz rouca, e também ao Nô japonês. E além do mais, a atriz era encantadora... havia uma atmosfera de encanto... Não, não há necessidade de saber coreano para compreender o* pansori... *A gente cria, imagina o texto...*

Na verdade, aquela espectadora apenas externava o princípio de semiose e de abertura da obra de arte a qual permite a possibilidade de várias leituras.

A despeito disso, pode-se concluir que se o sentido é inerente ao texto, a significação é dada pelo alocutário, na intersecção do semiótico e do simbólico. Assim sendo, cabe a ressalva que isto só se aplica às mensagens estéticas e aos produtos culturais. E nisso consiste uma parte da revolução poética, mas este já é um outro capítulo.

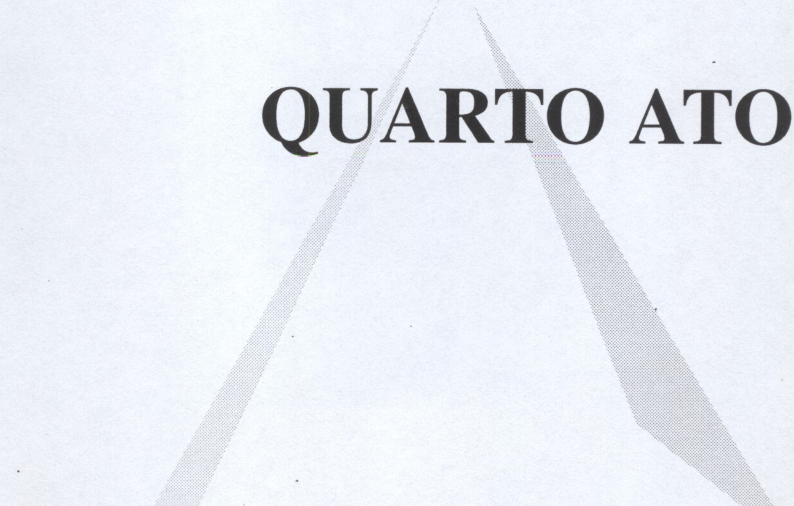
---

[23] O *Pansori* é uma forma vocal na qual uma cantora, acompanhada de um tocador de tambor, narra um longo conto dramático através de uma canção (*Sori*), uma narração (*Aniri*) e uma ação *(Pallim*).

O canto é construído sobre determinados esquemas rítmicos, cada qual associado a um tempo preciso chamado *Changddan* (longo/curto) e sobre um grande número de modos ou gêneros melódicos denominados *Cho*. A narração é composta de um discurso que lembra o *sprechstsang* (falado/cantado) e de um discurso ao ritmo normal da conversação. Durante a interpretação e o canto, a solista indica a ação com simples movimentos e gestos se servindo de seu leque e de um lenço.

O *Pansori*, cujo primeiro traço data de 1754, originalmente fazia parte dos regozijos que acompanhavam as festas religiosas. Pouco a pouco, essas manifestações de regozijo perderam sua função inicial para serem representadas como um divertimento. No *Pansori*, a técnica da voz permanece o trabalho essencial. Ela se define por múltiplos epítetos: "voz rouca", "voz de jade", "voz arrepiante", "voz de ferro", etc.

O *Pansori* era originalmente interpretado por homens. Hoje em dia são essencialmente mulheres que são suas intérpretes.



QUARTO ATO

Foto de Jan Rüsz: Arquivo FILO

Julia Varley, Sanjukta Panigrahi e Augusto Omolu em um ensaio da ISTA/ Londrina.

PRÁXIS DA TROCA INTERCULTURAL

A pesquisa aproxima-se de seu fim. O trabalho está em vias de acabar. Devo uma vez mais retornar a Holstebro. Desta vez, é verão. E o táxi roda no silêncio da noite, porém, no dia seguinte, o sol brilha numa Escandinávia fria que já se prepara em pleno verão para o outono. Desta vez estava acontecendo o Festival Cultura Sem Fronteiras: "Casamentos Mistos – Knud Rasmussen", realizado de 04 a 12 de setembro de 1993.

Tratava-se de uma idéia cara a Eugenio Barba, ou seja, a do transculturalismo/interculturalismo cuja essência é fazer dialogar várias manifestações culturais de origens diferentes: Oriente-Ocidente; Europa-Américas; Alta Cultura-Cultura Popular. O transculturalismo e as trocas (*barter*) constituem os pilares ideológicos da dramaturgia de Barba do mesmo modo que a pré-expressividade, os treinamentos vocais e físicos, a pesquisa do comportamento extra-quotidiano, a lei da alteração do equilíbrio, o *sat* e a *ação* constituem tanto elementos de sua antropologia teatral quanto a pedra de toque da estética do Odin Teatret. O conjunto teórico e prático disso resultante dará o *terceiro teatro*, que é um teatro intercultural.

A idéia central do interculturalismo é que o homem é um adaptador cultural. Ele troca constantemente e se confronta com as circunstâncias. A cultura não é uma prisão mental mas uma liberação criativa. Juntar duas culturas não significa que uma delas deverá perder sua identidade, mas que juntas elas devem se servir desse encontro para crescer como num casamento misto. Voltaremos ao assunto.

É justamente a sua capacidade de teorizar que torna Eugenio Barba um dos dramaturgos mais importantes do século XX. Os mais afoitos poderiam objetar que seu interculturalismo não deixa de ser fenômeno compatível com a globalização e encaixa-se na marcha inexorável da mundialização da cultura e, neste caso, Barba estaria colaborando com o processo. Todavia, este não parece ser o ponto de partida nem tampouco corresponde à reflexão profunda de Barba, mais orientada para a idéia de subsistência de culturas. O caso mais marcante é a referência que sempre faz às origens da dança *Odissi*, que estava perdida para a civilização, e que graças ao trabalho da coreógrafa indiana, Sanjukta Panigrahi, uma das colaboradoras mais próximas de Barba, não só foi salva do esquecimento imposto pelo tempo como foi completamente resgatada, para deleite de quantos tiveram o privilégio de vê-la dançar. Dança de deusas e de uma cultura milenar perdida, Sanjukta Panigrahi não só soube recuperar os antigos códigos como se tornou a sua mais digna representante. Logo, por trás dos casamentos mistos culturais estaria também a idéia de resistência e de salvamento de culturas e, neste sentido, o *terceiro teatro* abriria uma via para o que não tem lugar ou para o que poderia vir a não ter lugar num mundo cada vez mais globalizado, e desta forma, dele se distanciando

Eu estava particularmente interessada, no momento de minha chegada, em um aspecto preciso da comunicação e eu gostaria de esclarecer este ponto agora: Como é permitido ao espectador intervir ou participar no Teatro de Eugenio Barba? A observação participante direta do **Holstebro Festuge**, no quadro desse Festival, era uma boa ocasião para responder à problematização da pergunta.

O tema "*Casamentos Mistos – Knud Rasmussen*" deve ser compreendido – conforme nos explicaram – literal e metaforicamente. De um lado, existem casamentos mistos reais, com filhos, como por exemplo o de Knud Rasmussen (1879-1933), explorador polar de origem dinamarquesa; por outro lado, o tema oferece possibilidades infinitas a vários tipos de casamentos mistos, como por exemplo, entre as diversas formas de arte ou de manifestações culturais, entre o comércio e a cultura, entre as crianças e os velhos, entre a natureza e a tecnologia, e mais especificamente entre grupos do mundo da música, do esporte, das escolas, da ecologia, do exército e de diversos outros grupos.

O Odin Teatret criou para a ocasião um espetáculo multiambiental intitulado *Até que a morte nos separe*, que se desenrolou durante nove dias e nove noites, sem parar, em vários lugares da cidade tanto em espaços fechados quanto em lugares abertos ao ar livre. Uma das atrações senão a mais importante era a Ópera *Sakuntala*, uma produção ítalo-dinamarquesa, em colaboração com a Escola de Música de Holstebro. A ópera, baseada em uma história clássica de amor da Índia do século V a.C. – escrita pelos compositores Raghunath Panigrahi (Índia) e Frans Winter (Dinamarca), com direção de Eugenio Barba – agrupava vários gêneros e estilos de música, num "casamento misto" entre música indiana e música ocidental, que se inspirava na música árabe, japonesa e balinesa. Concebida em sete atos, *Sakuntala* se desenrolou durante sete noites da "Semana de Festas", tendo sido interpretada por alunos da escola de música de Holstebro, os músicos e atores do Odin Teatret, os músicos e atores do grupo peruano Yuyachkani, os atores do Teatro Tascabile de Bergamo, a dançarina indiana Sanjukta Panigrahi e seu conjunto musical, a soprano Lone Rasmussen de Copenhague, o tenor Jens Krogsgaard de Arhus e o coro do Gymnasium de Holstebro sob a direção musical de Kristian Laustsen.

O Odin Teatret organizou também concertos e espetáculos com a música e o teatro do Oriente ao Ocidente. Sanjukta Panigrahi e seus músicos (Índia) participaram ao lado do Teatro Tascabile de Bergamo (Itália), do teatro Yuyachkani (Peru) e do Odin Teatret (Dinamarca), de várias paradas e espetáculos de rua. Assim, três continentes se reencontraram sob o mesmo céu. "*Casamentos Mistos – Knud Rasmussen*" tinha por objetivo fazer com que grupos diferentes, que normalmente não interagem, começassem a dialogar.

Até que a morte nos separe era um evento multiambiental, com vários tipos de elementos teatral , musical e plástico. Consistia de uma mistura de espetáculo, concerto e escultura, para o qual o Odin Teatret selecionara música e arte do Leste e do Oeste, do Norte e do Sul. Tratava-se de uma produção do Odin Teatret com a colaboração da Escola de Música de Holstebro e de grupos convidados dos quatro cantos do mundo: Sanjukta Panigrahi e seu conjunto musical da Índia; o grupo teatral sul-americano Yuyachkani do Peru; o Teatro Tascabile de Bergamo, o escultor ítalo-dinamarquês Alfio Bonanno, e o "Kunstnerasammenslutningen Jyderne", que produziram uma instalação misto de escultura e teatro.

O Festival de Holstebro ocupou as praças, as ruas, o comércio, o correio, a escola, a biblioteca municipal, a casa de cultura, o museu, igrejas, associações esportivas, a estação de trem, o bairro residencial, a caserna militar, o jardim, o estacionamento e um café noturno – "Cosmopolitan Cafebaret"...

Durante nove dias e nove noites puderam ser vistas nas ruas performances e intervenções, com várias personagens do Odin Teatret, do Tascabile de Bergamo, do Yuyachkani do Peru, da dança Odissi da Índia. Além disso, puderam ser vistas igualmente várias intervenções dos atores e músicos no Café Knud e também várias performances no Correio.

Yuyachkani, na língua quechua significa "eu me lembro". Desde 1971, o Yuyachkani trabalha com coerência e unindo o protesto social à expressão estética teatral. Esse grupo criou espetáculos que utilizam elementos da tradição popular peruana e sul-americana indo da dança popular ao teatro. Seu repertório se compõe não somente de diferentes trabalhos teatrais, mas ainda de concertos de música popular conhecida e apreciada no mundo inteiro. Yuyachkani tem a reputação de ser o grupo que verdadeiramente segue a dramaturgia barbiana. Ele incorpora o terceiro teatro em seus múltiplos aspectos: estético, político e sociológico. Além do mais, esse grupo monta espetáculos, paradas de ruas e trocas. Seus integrantes não somente são atores como músicos na melhor tradição do Odin Teatret.

Os Vivos e os Mortos, espetáculo ritual com oito cenas em que os vivos falam com os mortos. Cada noite do Festival, o público pôde assistir a uma cena que se desenrolava sobre o rio de Holstebro.

Yuyachkani apresentou ainda *Os músicos ambulantes*: um espetáculo adaptado para as crianças e os adultos, e apresentado no gramado do parque central da cidade. A história parte de uma fábula dos irmãos Grimm e narra a aventura de quatro animais músicos: uma galinha, um gato, um asno e um cão se encontram e vão embora para a cidade grande. Este espetáculo divertido se utiliza da dança, da música e das máscaras para contar a clivagem entre o rural e o urbano. "Se caminharmos juntos poderemos fazer alguma coisa" – é a moral dessa fábula.

Um dia de paz perfeita. Um dia dois velhos dormem num parque e sonham com a tenda de um circo de onde... Um espetáculo em que a música, as situações e a linguagem da imagem são de uma eloqüência que dispensa a palavra.

Dos Andes ao Pacífico: um concerto sul-americano com vários tipos de músicas. Uma viagem cultural em torno dos quinhentos anos de música peruana e sul-americana; da montanha à floresta, da planície ao altiplano, do campo à cidade. Era um concerto muito animado com canções teatrais.

O *Tascabile* , de Bergamo, inclui em seus espetáculos de rua elementos da tradição popular e grostesca tanto quanto momentos finamente líricos. Seus espetáculos de rua se misturam ao tecido urbano e utilizam jardins, praças e parques obrigando, como em um transe mágico, todos os espectadores a segui-lo. Além de possuir um vasto repertório cênico de rua, o TTB também se notabiliza por suas peças de sala tendo apresentado durante esse Festival de Hosltebro o "*Sperimenti com la verità*".

Pietra di acqua era uma instalação diária do Teatro Tascabile de Bergamo em colaboração com o escultor Alfio Bonano onde se dava o diálogo entre o teatro e a escultura. A mesma proposta era encontrada em outra de suas peças: Em *O Casamento dos Elementos*, o TTB em colaboração com o mesmo escultor, apresentou um espetáculo em oito episódios onde o teatro e a escultura se encontram em torno dos quatro elementos. A cada noite uma nova cena era apresentada.

Albatroz, um espetáculo de rua onde todos os atores italianos representam sobre pernas de pau. Após um início dramático, quando um pequeno albatroz é capturado, desenrolam-se várias situações acompanhadas de música italiana.

Sanjukta Panigrahi era reconhecida como a maior dançarina *odissi* do mundo e também como uma grande coreógrafa. Foi graças a ela que essa dança muito antiga do Estado de Orissa (Índia) pôde ser recuperada e veio a ser uma das mais importantes do repertório clássico indiano. Seu conjunto musical – integrado por Raghunath Panigrahi, músico, compositor e líder do conjunto, especializado na composição de canções religiosas indianas; Hemant Kumant Das, intérprete de cítara, é um virtuose; Gangadhar Pradhan, percusionista com um estilo muito particulart; Kishan Lal Sharman, flautista de veia poética.

Sanjukta Panigrahi e seu conjunto fizeram vários espetáculos de dança em vários pontos da cidade e participaram do acontecimento *Até que a morte nos separa*, da ópera *Sakuntala* e do *Livro da Selva*.

O Livro da Selva, espetáculo infantil e adulto, baseado no famoso romance de Rudyard Kipling, criação especial para o festival. *Mise en scène* de Eugenio Barba; narração de Iben Nagel-Rasmussen; dançarina Sanjukta Panigrahi; música de Kai Bredholt e Jan Ferslev (Odin teatret) e Raghunat Panigrahi e seu conjunto.

Durante esse *Holstebro Festuge*, o Odin Teatret apresentou *Kaosmos – o ritual da porta* – à época sua mais recente peça . Segundo Barba, trata-se da história de um pequeno povo europeu que afronta a modernidade. "É o impacto da História, é o '*hacha*' que entra nessa cidade onde as pessoas viviam segundo normas ancestrais. A população se reunia em torno das grandes cerimônias e cantavam algumas histórias que nós reconstruimos."

Nessa obra, são nove atores (italianos, espanhóis, ingleses e dinamarqueses) e cada qual fala no seu próprio idioma. "É uma polifonia lingüística na qual destaca-se a musicalidade da línguagem." O diretor reconhece que isso representa um entrave para o espectador que não é poliglota, mas explica que este foi o modo como o espetáculo foi concebido.

Segundo Barba, *Kaosmos* tem a ver com as mudanças na Europa, com a queda do muro de Berlim, com a guerra iugoslava, com a xenofobia. "A primeira imagem que nos veio foi a de um fantasma que marchava sobre a Europa, um espectro ao qual ninguém quer lhe oferecer hospitalidade, no qual muitos haviam colocado sua esperança. Com esse pequeno velho marchando começava o trabalho que logo se transformou em Kaosmos", diz ele.

Nessa obra se fundem pelo menos três aspectos: uma lenda escandinava recolhida por Hans Christian Andersen, um conto de Franz Kafka (A Lei) e um estudo sobre o folclore da Transilvânia, realizado pelo romeno Ferenc Gombai (O ritual da porta).

A montagem é a narrativa do que se passa em um pequeno povoado da Europa onde súbito chega a modernidade fazendo nascer uma série de situações que convidam à reflexão. Trata-se de uma história onde se misturam mitos, tradições folclóricas, chaves religiosas e filosóficas de um mundo inexplorado e obscuro. Uma montagem cujos personagens míticos são apresentados por um guardião do teatro saudando o homem que procurava o país em que não se morre:

Las horas duran dias
Y los años son minutos
Nada es más fácil
Que hacer rodar juntos
Distintos tiempos
En distintas direcciones

O Odin realizou também um desfile diário com os grupos convidados. Um tema por dia: animais, ritmos com os pés, tambores, palhaços e pernas de pau.

Por outro lado, um concerto espiritual reunia os quatro grupos, alguns cantores e os coros de Copenhague e de Holstebro. Então pôde-se acompanhar o programa composto pelo Yuyachkani (religião sincrética), o Teatro Tascabile de Bergamo (católica), Sanjukta Panigrahi's ensemble (hinduísta), uma cantora do Sri Lanka (hinduísta), um cantor árabe (islâmico), um cantor kurdo (islâmico), o coro da igreja de Holstebro (protestante) e o coro Kleitanim de Copenhague (hebraico).

Muita coisa se desenrolou durante esses dias do Festival como por exemplo a troca em Tvis: Experiência na qual os quatro grupos que participavam do festival tiveram um encontro/troca com os habitantes da cidade dinamarquesa de Tvis. A troca estava, nesse dia, sob a responsabilidade do grupo peruano Yuyachkani, com a participação do Odin, do TTB e Sanjukta's ensemble. Os habitantes de Tvis ofereceram cantos populares, danças folclóricas, teatro e atividades esportivas. A troca incluia uma ceia coletiva com refeição peruana, vinho italiano, chá indiano e doces dinamarqueses. A troca se repetiu em Borbjerg a dez quilômetros de Holstebro.

O encerramento desse festival foi uma performance com os quatro grupos, em um grande parque da cidade, marcada pela ocupação espacial do lugar, a plasticidade do encontro e sobretudo o movimento. Ali, o TTB pôde realizar muito bem o seu trabalho mobilizando todos os espectadores de forma a conduzi-los a acompanhar a ação dramática dos atores e músicos, arrastando todos para a floresta da ficção e da magia. E a multidão fiel persistia, os olhares arregalados debaixo dos guarda-chuvas que se deslocavam fazendo circunvoluções às margens do lago e sob as árvores. Tudo isso compunha um imenso afresco vivo de uma tarde em Holstebro criada pela estética do instante, à qual só a arte performática sabe e pode nos introduzir.

Ao descrever essa vasta programação penso ter respondido à pergunta do início do capítulo, pois o *Holstrebro Festuge* é exemplar (à medida em que serve de exemplo) da dinâmica do trabalho do Odin Teatret e só a sua descrição já basta por si mesma para mostrar o modo como é permitido ao público participar do teatro de Barba. Todavia, não se trata de comunicação identificada com uma espécie de comunhão à qual freqüentemente somos habituados a pensar, isto é,

> *quando um ator ou uma atriz se lançam na multidão quotidiana de uma rua ou de um mercado, não há fusão nem comunhão com esse povo. Eles não fazem mais que fortalecer sua própria identidade e, por conseguinte, sua própria diferença. Daí nasce a possibilidade de uma relação.*
>
> (BARBA, 1993:205)

EPÍLOGO

Foto de Jan Rüsz: Arquivo FILO

Julia Varley e Augusto Omolu: demonstração de transcodificação cultural na ISTA/Londrina.

A TEORIA DA TROCA INTERCULTURAL

A título de conclusão seria útil retomar as principais proposições de nossa pesquisa:

A dimensão ritual da comunicação teatral é a fonte do modelo comunicacional que estivemos elaborando. Além do mais, apresenta a vantagem de ser dialética. Buscou-se na antropologia teatral uma nova concepção de comunicação, designada no decorrer desse trabalho por comunicação ritual ou ainda comunicação intercultural.

A análise semiótica do processo de produção do sentido no Odin Teatret mostra a necessidade de observar igualmente o texto teatral do ponto de vista do processo criativo dos atores sobretudo se quiser compreender o fenômeno da interculturalidade. Esta démarche permite extrair as bases teóricas de um modelo de comunicação intercultural. Dados os limites desta obra limitou-se aqui a apresentar alguns elementos necessários à compreensão do fenômeno. A teoria semiótica kristevina mostrou-se indispensável para a sua compreensão.

A autora se estendeu sobre o papel da voz no fenômeno de comunicação. Concebida como a alma do corpo ou o músculo da alma, a voz, na sua componente semântico-lógica, desempenha aí um papel fundamental. As bases pulsionais da voz, e mesmo a energia vocal, constituem verdadeiras ações vocais que provocam reações no alocutário. Ora, ação mais reação *cria uma* relação. Na improvisação – a elaboração de um texto cênico –, vemos surgir relações. O sentido não existe nos centros ressonadores; é o desejo de comunicar que cria a significação. O signo é a conseqüência de uma ação.

Enfim, este ensaio situa o teatro de Barba no contexto da arte contemporânea e o confronta ao trabalho de outros *metteurs en scène*, que preconizam igualmente seja o interculturalismo, seja o ultracultural... Dado que esses *ismos* provém muito mais de um gênio que de uma base conceitual rigorosa, pareceu-nos apropriado englobá-los na categoria intercultural. Com efeito, trata-se muito mais de uma colagem de culturas que de uma transcendência, muito mais de criar formas híbridas do que objetos que transcendem as formas culturais particulares. Além do mais, o conceito de interculturalismo toma forma estética num mundo cada vez mais marcado pela globalização e localização. Pode-se imaginar e desejar que o transculturalismo possa ser uma de suas características.

Tal qual Artaud, que considerava o ator balinês como um ideograma vivo, Eugenio Barba vai buscar no oriente a base pré-expressiva da arte do ator. Esta base pré-codificada funciona como um ponto de partida para o trabalho do ator, a exemplo do que se passa na dança Odissi ou no aragoto japonês, porém existem gestos sem nenhum sentido ou que o excedem e que servem tão simplesmente para manter o ritmo. O que Barba entende por codificado é o que é marcado e codificação, para ele, não é outra coisa que a construção de formas. Em uma palavra, codificação para Barba é preservar uma maneira de ser.

A pré-expressividade não deixa de ser então uma base codificada de *mudras* e *mantras* (gestos e vocalismos) a partir da qual pode-se construir qualquer espetáculo. Ela constitui um léxico de base para a improvisação do ator. A partir de um tema ou de objetos que lhe são fornecidos, o ator cria a base pré-codificada utilizada na construção da partitura que constituirá o texto teatral. Na abordagem intercultural, o ator se apropria de uma base pré-codificada oriental e a parasita (nisso talvez consistiria o ato de criação intercultural) injetando-a de sentido próprio e mesmo estabelecendo sua própria codificação. Ele se apropria, por exemplo, do signo gestual dos dedos em cruz da dança dos orixás da Bahia ou então dos dois dedos (indicador e maior) indicadores da dança balinesa para designar a morte. “Integrar a técnica a uma subpartitura em construção”- como diz Patrice Pavis – para mostrar que não é somente o ator que produz sua partitura, é a cultura deste último que a produz e isto não no sentido da antropologia, mas antes no sentido de uma cultura humanística de conhecimento geral. O oxímoro e o paradoxo constituem as figuras de linguagem, por excelência, dessa partitura.

Seria necessário acrescentar um outro ato, aquele da ISTA – Londrina (Brasil) em Agosto/1994, para interrogar se o teatro de Barba pode fazer discípulos. Na América Latina, não há senão o Yuyachkani, que segue Barba à risca. De nossa parte, encontramos cinco grandes obstáculos ao desenvolvimento da escola barbiana, em particular no Brasil, onde ganhou muitos admiradores:

a) A exemplo da Ópera Cômica de Bali, o Odin Teatret estrutura-se como uma tribo ou uma família. Seria pertinente interrogar, se à maneira da sociedade balinesa, esse modo de se organizar surge no Odin como um modo de resolver certos conflitos;

b) Uma disciplina rigorosa impõe um devotamento completo dos atores ao teatro;

c) O teatro de Barba é concebido como um *ghetto* ou como uma “ilha flutuante”;

d) O teatro rodeado de mestres e formas orientais enquanto fundamento do espetacular;

Na América Latina, e é o caso do Brasil, onde o teatro experimental nem sempre goza de subvenções públicas e o ator quase sempre deve recorrer a outro trabalho (às novelas televisadas, por exemplo) algumas premissas de Barba tornam-se difíceis de serem aplicadas.

Tendo chegado ao "cruzamento de culturas", a presente pesquisa permite extrair as seguintes conclusões:

1. Assim como os saussurianos reforçam a função social do signo e os peirceanos sua função lógica, buscou-se, neste trabalho, reforçar a função estética do signo;
2. A presente pesquisa está centrada sobre dois eixos: semiótico estético e troca intercultural;
3. A observação participante da antropologia teatral, no Odin Teatret, nos conduz a classificar a produção teatral do grupo em dois eixos ao passo que aquilo que Eugenio Barba denomina *barter* pertence mais ao segundo eixo, o aspecto estético não sendo aí relevante;
4. Nossa teoria pode ser formulada nos seguintes termos:

< A >	**substrato**	**troca**	**actante**	**comunicado**	**< A >**
< A >	**training**	**não-código**	**actante**	**significação**	**< A >**

onde

A = o actante, isto é, o agente da ação e também o protagonista da ação

> = emite

< = recebe

<> = troca o

substrato humano comum = o pré-expressivo de Barba, o semiótico de Kristeva, os arquétipos e o inconsciente coletivo de Jung... explorado e procurado no

training = treinamento físico e vocal destinado a tornar o "corpo decidido". Um "corpo decidido" é um corpo energético, a manifestação do **bios**. Dotado de um **logos**, um "corpo decidido" comunica. O *training* é concebido como uma preparação e uma sensibilização à cultura do outro.

troca = o actante empresta seu corpo, inclusive a voz, à troca intercultural o que é possível graças aos empréstimos da outra cultura e aos universais da linguagem já dados com o material genético do homem e que permite (facilita) a comunicação entre os membros das diversas culturas.

não-código = necessário à interculturalidade, e fazendo parte de um projeto de descolonização linguajar, o não-código, como aliás o desejava Artaud, é a expressão mais elevada da lógica poética expressa na fórmula 0-2. O salto do 1 significando o abandono da referência ou a sujeição a uma lei, no nosso caso à lei do texto.

Na ambivalência da lógica 0-2 da arte contemporânea não se lê um texto já acabado e procurando recuperar seu sentido. O que excede o sentido, o semiótico, é exposto abertamente ao espectador. Aquele que recebe o texto deve se encarregar do trabalho: a construção autônoma da significação. Logo

Actante o actante de partida troca com o
Actante o actante de chegada a "cultura dos liames" que religa os homens na sua humanidade profunda além das diferenças etnológicas e individuais, e que é comunicável diretamente sem distinção de raças, de culturas, de classes.[24]

comunicado O comunicado é a significação.
significação

A = o Actante
> = emite
< = recebe
<> = troca

Não se transmite. A troca é ritual. A comunicação se obtém numa ação ritual. E por conseguinte se insere no paradigma da visão ritual de comunicação.

O sentido é inerente ao texto, a significação é dada pelo alocutário, na intersecção do semiótico e do simbólico. Logo, a significação é o comunicado. O significado se encontra no contexto.

---

[24] O actante é aquele que faz a ação indicada pelo verbo; é o agente ou o protagonista da ação. Utilizado em análise estrutural da narrativa, nós preferimos o termo actante em vez de atores da comunicação (cada um dos diversos participantes na comunicação) para permitir distinguir estes últimos do ator, isto é, o artista de teatro do qual se tratou nesta obra sobre a comunicação teatral. Assim sendo, actante aqui remete a ator da comunicação.

CENOGRAFIA

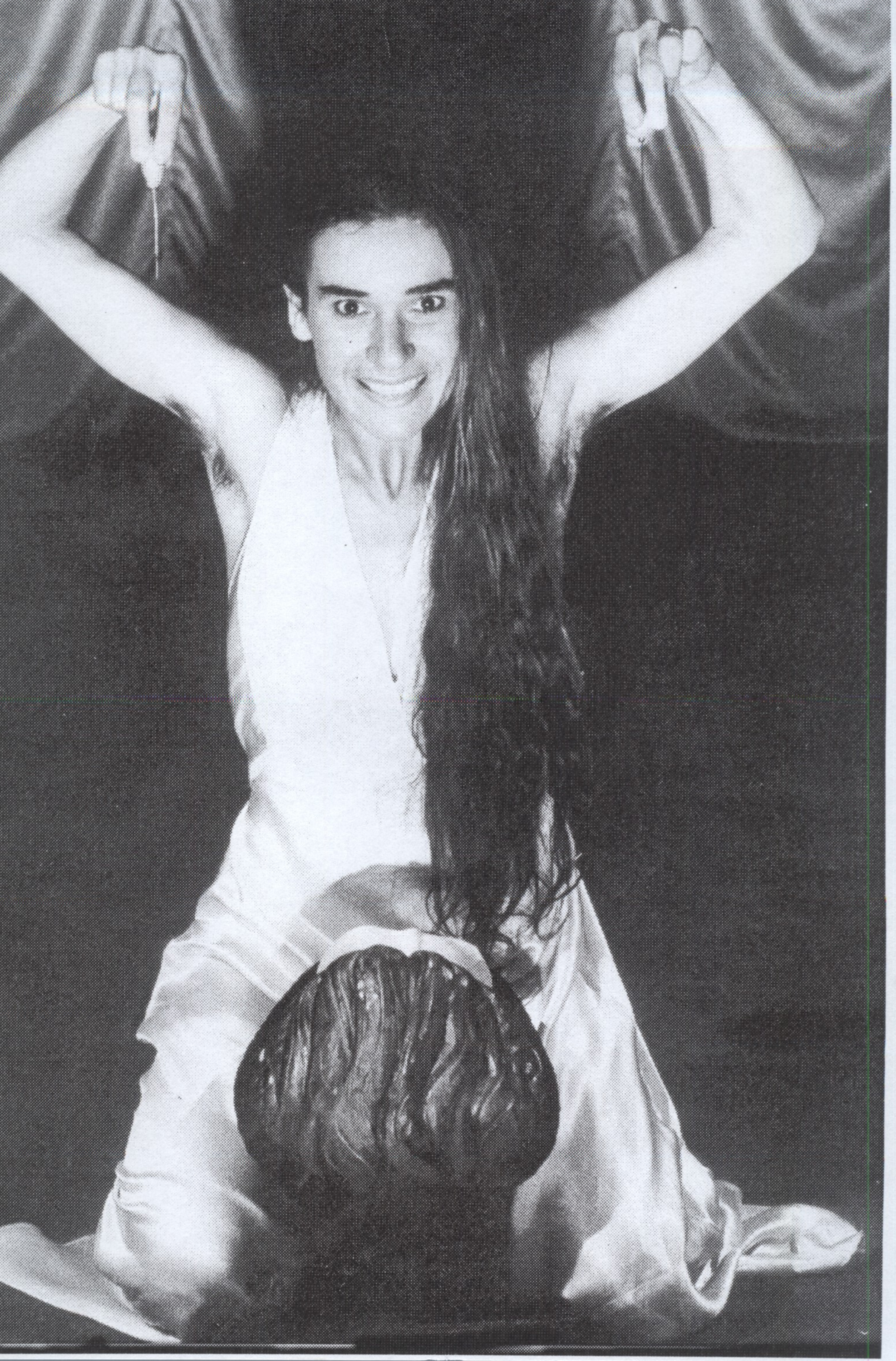
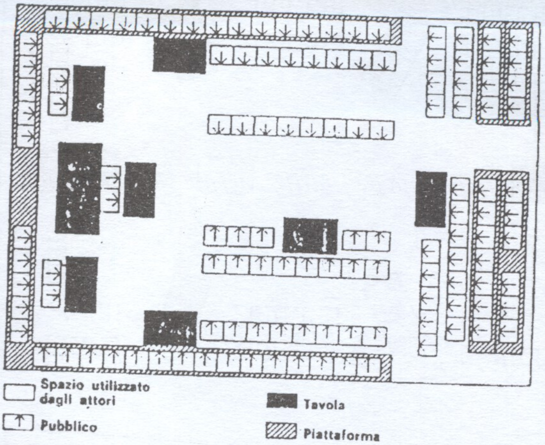
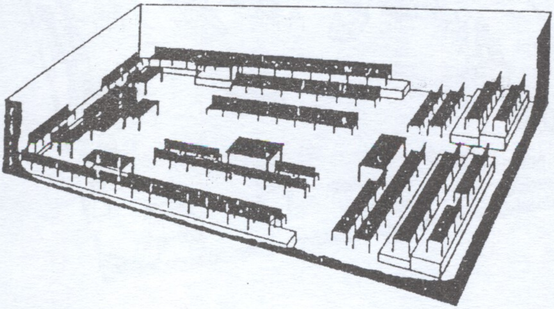


Foto de Tony d'Urso: Arquivo FILO

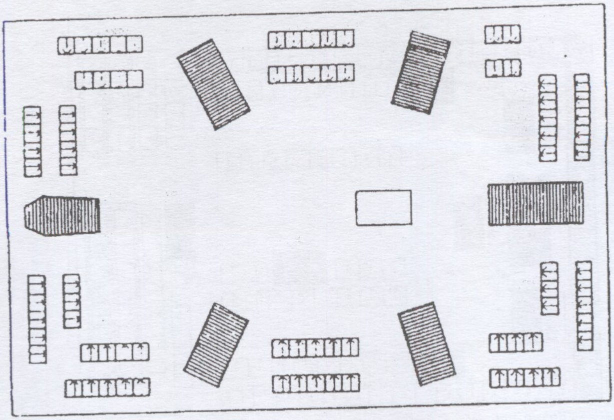
Roberta Caneri em uma cena de Judith: energia concentrada no olhar.

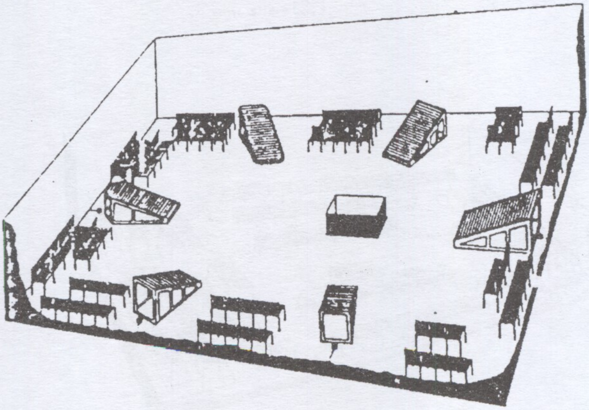

Spazio utilizzato dagli attori
Pubblico
Tavola
Piattaforma



ORNITOFILENE
(1965-1966)
The Bird-Lovers / Gli amici degli uccelli

Atores: Anne Trine Grimnes – Else Marie Laukvik – Tor Sannum – Torgeir Wethal
Direção: Eugenio Barba
Cenário e Figurinos: Odin Teatret's ensemble
Texto: Jens Bjørneboe
Arquiteto: Ole Daniel Bruun
Número de espetáculos: 51
Primeira Apresentação: Oslo, Outubro, 1965
Última Apresentação: Oslo, Março, 1966
Encenada na Dirnamarca, Finlândia, Noruega, Suécia.

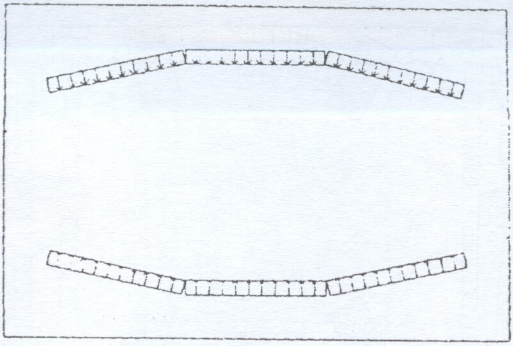


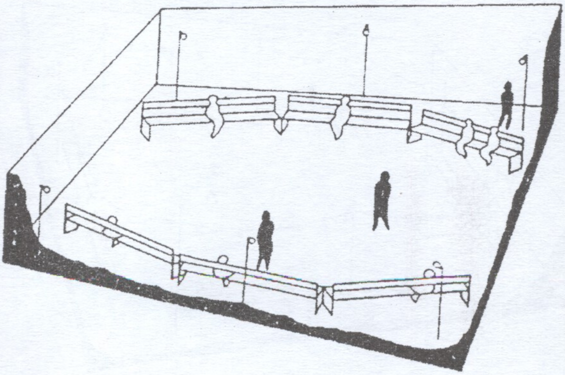


KASPARIANA
(1967-1968)

Atores : Anne Trine Grimnes – Lars Göran Kjellstedt – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Dan Nielsen – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba
Cenário e Figurinos: Odin Teatret
Texto: Ole Sarvig
Conselheiro Literário: Christian Ludvigsen
Arquiteto: Bernt Nyberg
Número de Apresentações: 74
Primeira Apresentação: Holstebro, Setembro, 1967
Última Apresentação: Holstebro, Fevereiro, 1968
Encenada na Dinamarca, Itália, Noruega, Suécia.





FERAI

(1969-1970)

Atores: Ulla Alasjärvi – Marisa Gilberti – Juha Häkkänen – Sören Larsson – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Carita Rindell – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba

Cenário: Odin Teatret

Costumes: Jacob Jensen / Iben Nagel Rasmussen

Assistente de direção: Torgeir Wethal

Texto: Peter Seeberg

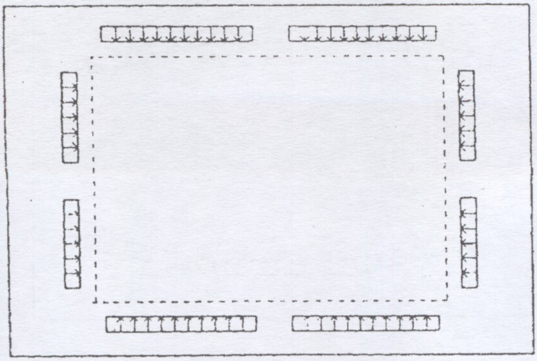
Conselheiro Literário: Christian Ludvigsen

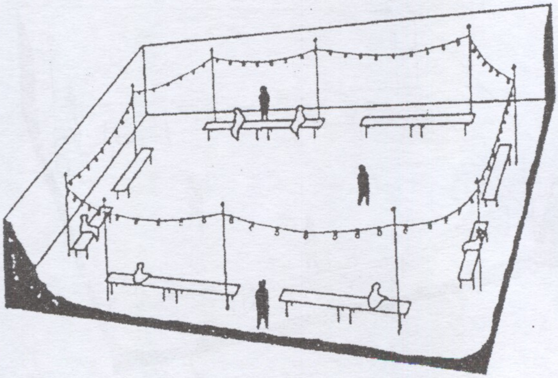
Número de Apresentações: 220

Primeira Apresentação: Holstebro, Junho, 1969.

Última Apresentação: Holstebro, Julho, 1970.

Encenada na Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Finlândia, França, Holanda, Iceland, Itália, Iugoslávia, Noruega, Suécia, Suíça.





MIN FARS HUS
(1972-1974)
My Father's House / A Casa de meu Pai

Dedicada a: Fyodor Dostoyevsky

Atores: Jens Christensen – Ragnar Christiansen – Malou Illmoni – Tage Larsen – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Ulrik Skeel – Torgeir Wethal

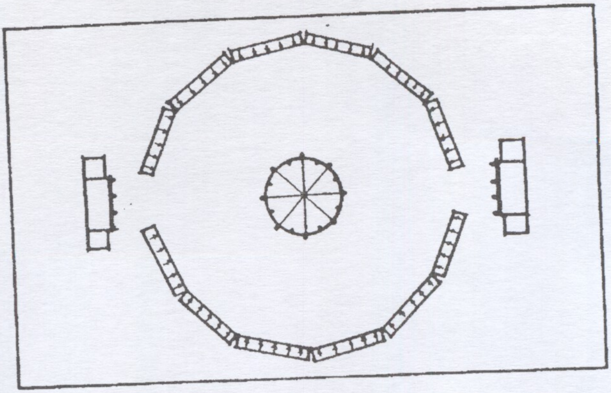
Direção: Eugenio Barba
Conselheiro Literário: Christin Ludvigsen / Peter Seeberg
Cenário e Figurinos: Odin Teatret
Número de Apresentações: 322
Primeira Apresentação: Holstebro, Abril, 1972
Última Apresentação: Holstebro, Janeiro, 1974
Encenada na Alemanha, Dinamarca, Finlândia, França, Itália, Iugoslávia, Noruega, Polônia, Suécia, Suíça.

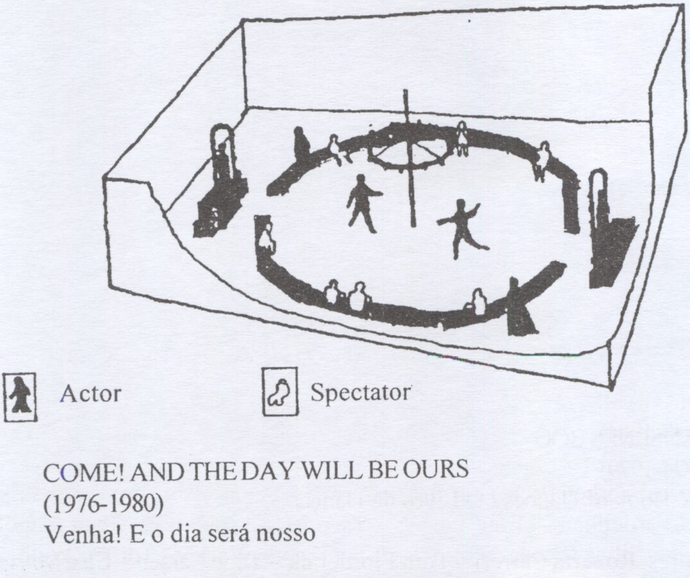
DANSENES BOG
(1974-1979)
The Book of Dances / O Livro de Danças

Atores: Roberta Carreri – Tom Fjordefalk – Tage Larsen – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba
Figurinos: Odin teatret
Número de Apresentações: 350
Primeira Apresentaçãop: Carpignano, Julho, 1974
Última Apresentação: Holstebro, Janeiro, 1980

Encenada na Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Holanda, Itália, Iugoslávia, Japão, Noruega, Peru, Polônia, Suécia, Venezuela, Wales.





COME! AND THE DAY WILL BE OURS
(1976-1980)
Venha! E o dia será nosso

Atores: Roberta Carreri – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Tom Fjordefalk – Tage Larsen – Torgeir Wethal
Direção: Eugenio Barba
Cenário e Figurinos: Odin Teatret
Número de Apresentações: 180
Primeira Apresentação: Caracas, Maio, 1976
Última Apresentação: Holstebro, Junho, 1980
Encenada na Alemanha, Bélgica, Dinamarca, França, Holanda, Itália, Noruega, Peru, Espanha, Suécia, Venezuela, Iugoslávia.

ANABASIS
(1977-1984)

Atores: Torben Bjelke – Roberta Carreri – Toni Cots – Tom Fjordefalk – Francis Pardeilhan – Tage Larsen – Else Marie Laukvik – Iben Nagel Rasmussen – Silvia Ricciardelli – Ulrik Skeel – Julia Varley – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba

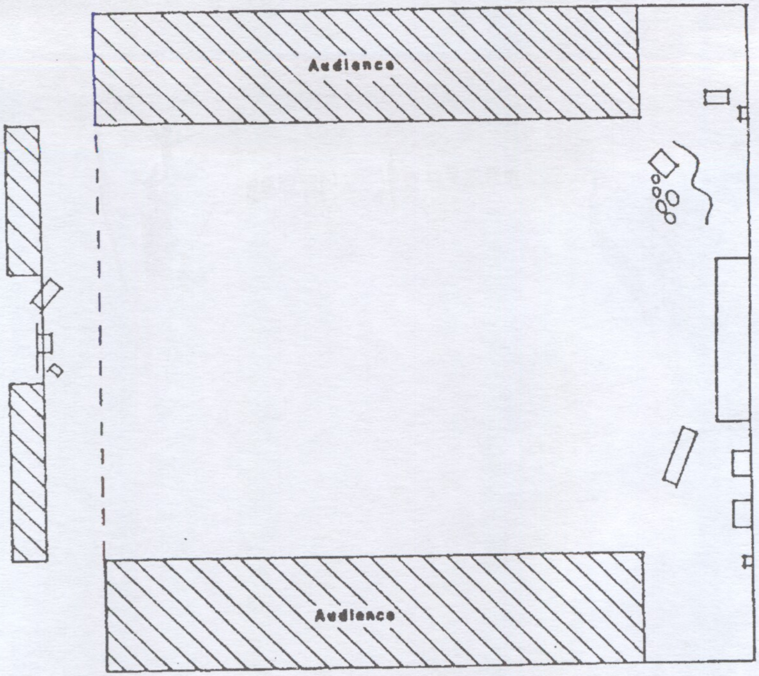
Figurinos: Odin teatret

Número de Apresentações: 180

Primeira Apresentação: Barcelona, Abril, 1977

Última Apresentação: Holstebro, Setembro, 1984

Encenada na Alemanha, Antilhas Francesas, Colômbia, Dinamarca, França, Itália, Japão, México, Noruega, Espanha, Suécia, Wales.



MILLIONEN
(1978-1984)
The Million / O Milhão

Dedicada a: Marco Polo

Atores: Roberta Carreri – Torben Bjelke – Toni Cots – Tage Larsen – Else Marie Laukvik – francis Pardeilhan – Iben Nagel Rasmussen – Silvia Ricciardelli – Gustavo Riondet – Ulrik Skeel – Julia Varley – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba

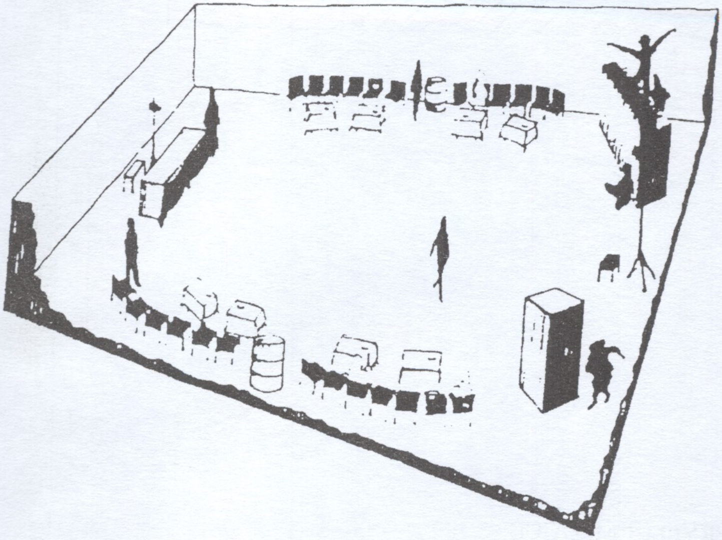
Cenário e Figurinos: Odin teatret

Número de Apresentações: 223

Primeira Apresentação: Aarhus, Setembro, 1978

Última Apresentação: Holstebro, Outubro, 1984

Encenada na Alemanha, Antilhas Francesas, Bélgica, Colômbia, Dinamarca, Estados Unidos da América, Espanha, França, Israel, Itália, Japão, México, Noruega, Polônia, Suécia, Wales.



BRECHT`S ASHES
Cinzas de Brecht
(Primeira Versão: 1980-1982)
(Segunda Versão: 1982-1984)

Dedicada a: Jens Björneboe

Atores: Torben Bjelke – Roberta Carreri – Toni Cots – Tage Larsen – Francis Pardeilhan – Iben Nagel Rasmussen – Silvia Ricciardelli – Ulrik Skeel – Julia Varley – Torgeir Wethal

Direção: Eugenio Barba
Cenário e Figurinos: Odin Teatret
Texto: Eugenio Barba
Número de Apresentações: 166
Primeira Apresentação: Holstebro, Março, 1980
Última Apresentação: Holstebro, Outubro, 1984
Encenada na Alemanha, Colômbia, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Israel, Itália, México, Noruega, Polônia, Suécia.

BRYLLUP MED GUD
(1984 – 1990)
Marriage with God / Casamento com Deus

Dedicada a: J. e S.

Atores: César Brie – Iben Nagel Rasmussen

Direção: Eugenio Barba

Cenário e Figurinos: César Brie – iben Nagel Rasmussen

Texto: Santa Teresa de Ávila – Jorge Luís Borges – St John of the Cross – Vincente Gaeta – Miguel Hernandez – Juan Ramon Jimenez – Jalal ud-Din Rumi

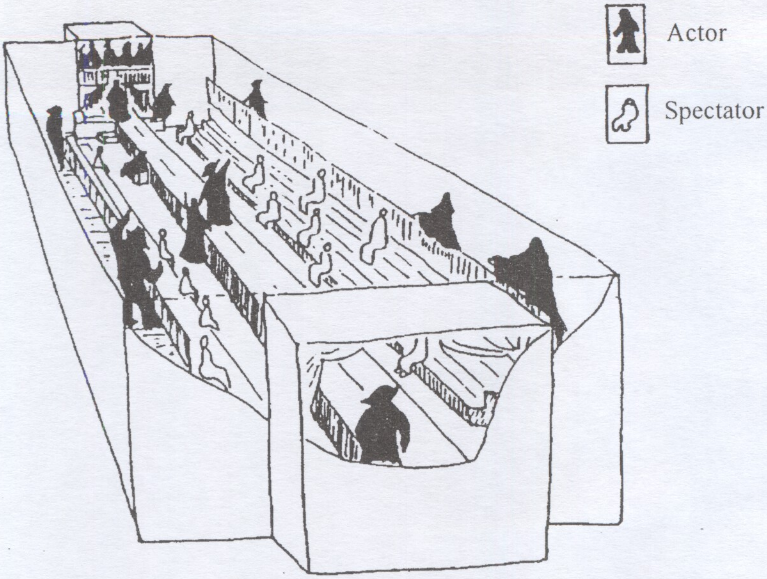
Número de Apresentações: 210

Primeira Apresentação: Holstebro, Fevereiro, 1984.

Encenada na Alemanha, Argentina, Brasil, Chile, Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Hungria, Iceland, Índia, Itália, Iugoslávia, Noruega, Peru, Polônia, Uruguai, Wales...

FORTELLING OM ODIPUS
(1984 – 1990)
The Story of Oedipus / A História de Édipo

Ator: Toni Cots
Direção: Eugenio Barba
Assistente de Direção: Bernard Collin
Figurinos: Toni Cots
Texto: Eugenio Barba
Número de Apresentações: 110
Primeira Apresentação: Holstebro, Fevereiro, 1984
Encenada na Bélgica, Chile, Colômbia, Dinamarca, Espanha, França, Humgria, Itália, Noruega, Peru.

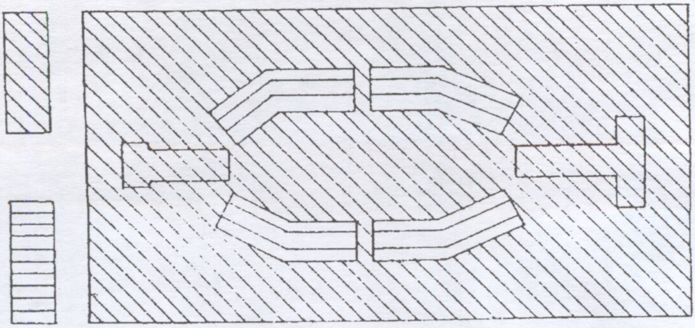


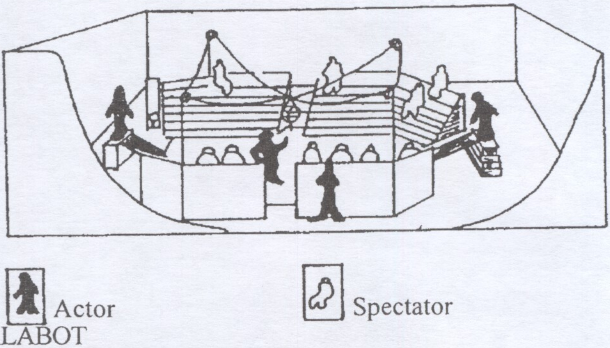
OXYRHYNCUSEVANGELIET
(1985-1987)
The Gospel according to Oxyrhyncus / O Evangelho Segundo Oxyrhyncus

Atores: Roberta Carreri – Else Marie Laukvik – Tage Larsen – Francis Pardeilhan – Julia Varley – Torgeir Wethal
Direção: Eugenio Barba
Assistente de Direção: Christoph Falke
Cenário: Luca Ruzza/Odin teatret
Figurinos: Lena Bjerregaard/Odin Teatret
Texto: Eugenio Barba
Número de Apresentações: 214
Primeira Apresentação: Holstebro, Março, 1985
Última Apresentação: Holstebro, Junho, 1987.
Encenada na Alemanha, Argentina, Áustria, Dinamarca, França, Hungria, Iugoslávia, Itália, México, Noruega, Suécia, Uruguai.

JUDITH
(1987 até hoje)

Atriz: Roberta Carreri
Direção: Eugenio Barba
Figurinos: Lena Bjerregaard – Roberta Carreri
Escultura: I Wayan Sukarya
Arranjo Musical: Jan Ferslev
Gráfica: Hans Krull
Texto: Eugenio Barba – Roberta Carreri
Número de Apresentações: 159
Primeira Apresentação: Holstebro, Agosto, 1987
Encenada na Alemanha, Brasil, Canadá, Chile, Cuba, Dinamarca, Espanha, França, Grã-Bretanha, Irlanda, Itália, Noruega, Peru, Suécia.





TALABOT
(1988 - 1991)

Dedicada a: Hans Martin Berg / Christian Ludvigsen

Atores: César Brie (substituído depois por Falk Heinrich) – Jan Ferslev – Richard Fowler – Naira Gonzalez (substituída depois por Isabel Ubeda) – Iben Nagel Rasmussen – Julia Varley – Torgeir Wethal
Direção: Eugenio Barba
Assistente de direção: César Brie
Material autobiográfico e antropológico: Kirsten Hastrup
Cenário: Odin teatret
Figurinos: Lena Bjerregaard/ Odin Teatret
Máscaras: Klaus Tams/ Odin Teatret
Conselheiro: Ferdinando Taviani
Texto: Eugenio Barba
Número de Apresentações: 279
Primeira Apresentação: Holstebro, Agosto, 1988
Encenada na Áustria, Chile, Dinamarca, França, Itália, Peru, Suiça, Noruega, Suécia.

MEMORIA
(1990 –

Atriz: Else Marie Laukvik
Música: Frans Winther.
Texto: Else Marie Laukvik em colaboração com Eugenio Barba e Frans Winther.
Música: Frans Winther e canções Yiddish
Número de Apresentações: 107

THE CASTLE OF HOLSTEBRO
(1990 – até os dias atuais)
The Castle of Holstebro (1990)
The Castle of Holstebro II (1999)

Atriz: Júlia Varley
Direção: Eugenio Barba
Texto: Julia Varley e Eugenio Barba
Arranjos Musicais: Jan Ferslev
Iluminação: Poul Östergaard e Knud Erik Knudsen
Graphics: Marco Donati
Tradução: Nigel Stewart
Có-Produção: Teatro Tascabile, Bergamo – Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro.

Encenada em diversos países da Améria Latina e Europa.

ITSI BITSI
(1991 – até hoje)

Dedicada a: Eik Skalo

Atores: Iben Nagel Rasmussen – Jan Ferslev – Kai Bredholt
Texto Montagem e Direção: Eugenio Barba
Arranjos Musicais: Jan Ferslev e Kai Bredholdt
Cenário e Figurinos: Odin Teatret
Máscaras: Klaus Tams
Encenada em diversos países da América Latina e Europa.

KAOSMOS
(1993 – 1996)
The Ritual of the Door / O Ritual da Porta
Inspirada na lenda do homem que não queria morrer

Atores: Kai Bredholt – Roberta Carreri – Jan Ferslev – Tina Nielsen – Iben Nagel Rasmussen – Isabel Ubeda – Julia Varley – Torgeir Wethal – Frans Winter
Dramaturgia e Direção: Eugenio Barba
Direção Musical: Frans Winther, Jan Ferslev e Kai Bredholt
Design: Odin Teatret e Poul Ostergaard
Figurinos: Odin teatret e Pia Sanderhoff
Conselheiro Literário: Ferdinando Taviani
Assistente de Direção: Leo Sykes e Lluís Masgrau
Tradução: Heather Eyles e Leo Sykes
Encenada em diversos países da América Latina e Europa.

WHITE AS JASMIN
(1993 – até o presente momento)

Atriz : Iben Nagel Rasmussen
Direção: Eugenio Barba

INSIDE THE SKELETON OF THE WHALE
(1996 – até os dias atuais)

Atores: Kai Bredholt – Roberta Carreri – Jan Ferslev – Tage Larsen – Iben Nagel Rasmussen – Julia Varley – Torgeir Wethal – Frans Winther
Texto e Direção: Eugenio Barba

DOÑA MUSICA'S BUTTERFLIES
(1997 – até o presente momento)

Atriz: Julia Varley
Texto e Cenografia: Julia Varley
Direção: Eugenio Barba

ODE TO PROGRESS
(1986 – até hoje)

Atores: Kai Bredholt – Roberta Carreri – Jan Ferslev – Tage Larsen – Iben Nagel Rasmussen – Julia Varley – Torgeir Wethal – Frans Winther

Dramaturgia e Direção: Eugenio Barba

MYTHOS
(1998 – em cartaz)

Uma performance sobre o valor e a morte do mito.

Atores: Kai Bredholt – Roberta Carreri – Jan Ferslev, Tage Larsen – Iben Nagel Rasmussen – Julia Varley – Torgeir Wethal – Frans Winther
Dramaturgia e Direção: Eugenio Barba
Assistente de Direção: Gitte Lindholt
Texto: baseado em poemas de Henrik Nordbrandt
Conselheiros Literários: Thomas Bredsdorff e Ferdinando Taviani

Foto de Tony d'Urso: Arquivo FILO

Roberta Caneri em uma cena de Judith: energia concentrada no olhar.

BIBLIOGRAFIA – PRIMEIRO ATO

BALLE, Francis. (1972) *Pour comprendre les media - Mac Luhan - Profil d'une oeuvre.* Paris, Hatier.

BARRUCAND, Dominique. (1970) *La catharsis dans le théâtre - la psychanalyse et la psychotérapie de groupe*. Paris, Epi.

BATESON, Gregory. (1977) "Une théorie du jeu et du fantasme", in *Vers une écologie de l'esprit*. Paris, Seuil.(Vol. I)

______(1977-1980) *Vers une écologie de l'esprit*. Paris, Seuil, 2 vol., I, 1977; II, 1980.

BENVENISTE, Emile. (1947) "Le jeu comme structure", *Deucalion*, 2. Paris.

CAILLOIS, Roger. (1950) *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard. (Coll. "Idées", 1963)

DUMUR, Guy.[ed.] (1965) *Histoires des spectacles*. Paris, Gallimard. (Encyclopédie de la Pléiade, 19).

ELIADE, Mircea. (1959) *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris, Gallimard. (Coll. "Idées")

______. (1975) *Traité d'histoire des réligions.* Paris, Payot. (Coll. "Petite Bibliothèque Payot", 1964)

EY, Henri.[ed.] (1966) L'Inconscient. VIème Colloque de Bonneval, Paris, Desclée de Brouwer, Bibliothèque Neuro-psychiatrique de langue française.

______(1968) *La conscience*. Paris, Desclée de Brouwer. (Coll. "L'ordinaire") et PUF.

FANCHETTE, Jean.(1971) *Psychodrame et théâtre moderne*. Paris, Buchet-Chastel.

GRAWITZ, Madeleine. (1983) *Lexique des sciences sociales.* (2ème ed.). Paris, Dalloz.

HALL, Edward T. (1971) *La dimension cachée*. Paris, Seuil.

______ (1973) *Le langage silencieux*. Paris, Mame.

______ (1979) *Au délà de la culture*. Paris, Seuil.

______ (1984) *La danse de la vie*. Paris, Seuil.

LACAN, Jacques. (1966) *Ecrits*. Paris, Seuil.

LALANDE, André. (1951) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF.

LAPIERRE, André et AUCOUTURIER, Bernard. (1982) *Fantasmes corporels et pratique psychomotrice en éducation et thérapie*. Paris, Doin.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J. B. (1968) *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, Presses Universitaires de France.

LASSWELL, Harold D. (1936) *Politics: Who Gets, What, When, How?* New-York, Smith.

LEVI-STRAUSS, Claude.(1984) *Paroles données*. Paris, Plon. Rapport entre la mythologie et le rituel (année 1954-1955, résumé d'un cours donné à l'EPHE, section des sciences religieuses).

MOLES, Abraham. (1967) *Sociodynamique de la culture*. Paris-La Haye, Mouton.

______ (1971) *Art et Ordinateur*. Paris, Casterman. (Coll. "Synthèses contemporaines").

______ (1972) *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris, Denoël-Gonthier. (1ère édition 1958)

MOLES, Abraham et ZELTMAN, Claude.(1973) "La Communication", in *La communication et les mass media*. Paris, Centre d'Études et de Promotion de la Lecture, 1971; Verviers, Gerard & Compahhia, 1973. (Les dictionnaires Ma-rabout Université, 9).

NOËL, Émile. (1985) *Théâtre et Communication* (1-3 tomes). Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, presentée à l'Université de Paris VIII [SAINT- DENIS].

PANOFF, M. et PERRIN, M. (1973) *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris, Payot.

STAROBINSKI, Jean.(198O) "Préface", in Ernest JONES, *Hamlet et Oedipe*. Paris, Gallimard. (1ère ed. 1967)

THOM, René.(1983) *Paraboles et catastrophes:entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Paris, Flammarion.

WILDEN, Anthony. (1972) "Le digital et l'analogique", *Communications*, 18. Paris, Seuil.

WINKIN, Yves [ed.] (1981) *La nouvelle communication* (Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Scheflen, Sigman, Watzlawick). Paris, Seuil. (Coll. "Points", 136).

WINNICTOT, Donald Woods.(1975) *Jeu et Réalité, L'espace potentiel*. Paris, Gallimard, N.R.F. (Coll. "Connaissance de l'inconscient").

WUNENBURGER, Jean Jacques. (1977) *La fête, le jeu et le sacré*. Paris, J.P. Delarge-Editions Universitaires.

BIBLIOGRAFIA - SEGUNDO ATO

ARTAUD, Antonin.(1970) *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.

ARTAUD, Antonin.(1963) *Le disque vert*, n° 4.

BARBA, Eugenio. (1973) *Training all'Odin Teatret*. Laboratorio teatrale per l'arte dell'atore, Holstebro (Danmark). Centro per la sperimentazione et la ricerca teatrale di Pontedura. Materiali sullo spettacolo et sul lavoro dell'Odin Teatret. Realizzato a cura del Piccolo Teatro di Pontedura. Materiali 1. Pontedura (Itália).

______. Eugenio. (1981) "La formation du comédien", *Les voies de la création théâtrale IX* . Paris, CNRS.

______. (1982) *L'Archipel du théâtre*. Paris, "Contrastes"- Bouffonneries.

______. (1985) "Interview With Gautam Dasgupta", *Performing Arts Journal* (January): 8-18.

______. (1986) *Beyond the floating islands*. With a postscript by Ferdinando Taviani. New York, PAJ Publications.

______. (1992a) Conversation privée avec l'auteur, Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro, Danmark, 23 Mars.

______. (1992b) La costruzione della forma: Università del teatro eurasiano. In Viaggio con l'Odin Teatret. Padova, 2-8 Marzo.

______. (1993) *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale.* Paris, Bouffonneries (lère ed.).

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola. (1985) *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale.* Paris, Bouffoneries- Contrastes, Zeami Libri, ISTA.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. (1988) *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual.

______ (1990) *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.

BARTHES, Roland. (1964) "L'imagination du signe", in *Essais critiques*. Paris, Seuil. (Coll. "Tel Quel")

______ (1985) "Eléments de sémiologie", in *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil. (Coll. Points-Essais, 219).

BOULANGER, J.-J. (1986) "Aspect Métapsychologique", in J.

BERGERET (ed), *Psychologie pathologique: théorique et clinique*. Paris-New York-Barcelone-Milan-Mexico-São Paulo, MASSON.

BRUZY, Claude. (1982) e "Les sémioses du théâtre", *Degrés 31* (été) : e 1 - e 11.

DEMARCY, Richard. (1970) *Le spectateur face à la représentation théâtrale*. Lausanne.

______ (1978) "La lecture transversale". [trad. brés. "A Leitura transversal", in J.GUINSBURG et al ii (eds), *Semiologia do Teatro*. SãoPaulo Perspectiva. (Col. Debates, 138)]

ECO, Umberto. (1988) *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, PUF.

______ (1992) Cours/Séminaire, "Langue parfaite dans la kabbale des noms d'Aboulafia", *La quête d'une langue parfaite dans la culture européenne*: Collège de France, Paris, 15 Octobre. [Dans le cadre de la Chaire Européenne: Cours/Séminaire donné par l'auteur du 2 Octobre 1992 au 22 Janvier 1993]

FREUD, Sigmund - (1981) "La interpretacion de los sueños", *Die Traumdeutung*, 1898-9 [1900], trad. esp., in *Obras completas*. Tomo I (1873-1905). 4° ed. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

HELBO, André. (1983) *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre.* Lille, Presses Universitaires de Lille.

JAKOBSON, Roman. (1963) "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", trad. fr., in *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.

KRISTEVA, Julia. (1968) "Le geste, pratique ou communication?" *Langages*, 1O (Juin): 48-64. (Rep. in: *Sémeiotiké*, Paris, Seuil, 1969).

______ (1969) *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse; Essais*. Paris, Seuil. (Coll. "Tel Quel")

______ (1974) *La révolution du langage poétique. (L'avant garde à la fin du XIXème siècle: Lautréamont et Mallarmé).* Paris, Seuil. (Coll."Tel Quel")

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. (1984) *Vocabulaire de la Psychanalyse*. 8° ed. Paris, PUF.

MÈREDIEU, Florence.(1980) *Traverses*, 20 (Novembre): 46-53. Paris, C.G.P. - C.C.I.

MOUNIN, Georges. (197O) *Introduction à la sémiologie*. Paris, Les Editions de Minuit (tirage: 1986).

PAVIS, Patrice. (1982) *Voix et images de la scène – essais de sémiologiethéâtrale*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
_____. (1987) *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Messidor - Editions Sociales.
_____. 1990. "Danser avec Faust: réflexions sur une mise en scène interculturelle de Barba", in Le théâtre au croisement des cultures. Paris, José Corti.

PEIRCE, Charles Sanders. (1958) *Collected Papers*. Hartsthorne et Weiss, Burke, Havard University Press. (Le premier nombre renvoieau volume, le second au paragraphe dans le volume).
_____. (1974) *Escritos Coligidos* (A Classificação das Ciências e Elementos de Lógica). São Paulo, Abril Cultural (1a. ed.). (Coleção Os Pensadores, vol. 36).

RASMUSSEN, Iben Nagel. *Itsi-Bitsi*. Holstebro, mimeo, s.d.

SAVARESE, Nicola. (1985) "Training et point de départ", in Eugenio BARBA et Nicola.

SAVARESI, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris, Bouffonneries-Contrastes, Zeami Libri, ISTA.

SAUREL, Renée. (1974) "Min Far Hus", "La Maison de mon Père", *Les Temps Modernes 29* (N°332) (Mars): 1694-1702.

TAVIANI, Ferdinando. (1986) "Postscript: The Odin Story by Ferdinando Taviani", in Eugenio BARBA, *Beyond the floating islands*. New York, PAJ Publications.

TEIXEIRA COELHO, J.(1980) *Semiótica, Informação e Comunicação – Diagrama da Teoria do Signo*. São Paulo, Perspectiva. (Col. Debates, 168).

UBERSFELD, Anne. (1977) *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales.

WATSON, Ian. (1993) *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret.* With a foreword by Richard Schechner. London - New York, Routledge (1st edition).

BIBLIOGRAFIA – TERCEIRO ATO

BROOK, Peter. (1992) *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale*: 1946-1990., Paris, Seuil.

_____.(1991) *Confluences*: 70-73.

_____.(1977) *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris, Seuil.

CARLSON, Marvin. (1991). *Confluences*: 76-84.

LICHTE-FISCHER, Erika. (1991) *Confluences*: 24-35.

PAVIS, Patrice. (1991). *Confluences*: 36-45.

_____. (1991). *Confluences*: 248-265.

SCHECHNER Richard. (1991) in interview à Patrice PAVIS, *Confluences*: 36-45.

_____. (1973) *The Drame Review*. Vol. 17, n° 3.

Foto Capa:

Foto de Poul Østergaard

Arquivo: FILO/ Mostra ODIN 1991

Iben Nagel Rasmussen em Itsi-Bitsi, dirigida por Eugenio Barba.

Foto Contra-capa:

Foto de Tony d'Urso

Arquivo: FILO

A coreógrafa Sanjukta Panigrahi: os *mudras* do dráma indiano, em contato com a cultura ocidental, perdem sua força de significação original para ganhar elevação poética e gozo estético.